# spex

Magazin für Popkultur

Juli / August 2011
5,50 Euro
www.spex.de

Österreich 6,30 EUR
BeNeLux 6,50 EUR
Italien / Spanien 7,45 EUR
Schweiz 11,00 SFR

Postvertriebsstück
Gebühr bezahlt / G6952

CD IM HEFT, 15 TRACKS
KITTY, DAISY & LEWIS | BLACK LIPS | SKELETONS | BARBARA PANTHER | BATTLES U.A.

Musik

**BLACK LIPS**
**SKELETONS**
**BARBARA PANTHER**
**ZOMBY**

Exklusiv

**LOOKALIKES.**
Vorabdruck aus Thomas Meineckes neuem Roman

Serie

**30 ROCK.**
Wie Tina Fey die Sitcom revolutioniert

Film

**MARLON BRANDO VS. VINCENT GALLO**
Reiter der Apokalypse

Mode

**VLADIMIR KARALEEV.**
Der Berliner Shooting Star im Interview

# LADY GAGA

*natürlich!*

Fotografiert von
Wolfgang Tillmans

04
4 199151 605502

Flagship Boutique: Rochstrasse 18, Berlin Mitte

# Floris van Bommel©

**Artwork: Kevin Bannister.** *(Mail → Kevin → Floris: The idea is that these shoes are so cool, so skull-crushingly BITCHIN', that it singes and burns the flesh of the monsters and beasties trying to get a little closer to bask in it's coolness.)* www.florisvanbommel.com

# I n h a l t


s. 12
ZOMBY
Text — Tim Caspar Boehme

s. 14
BARBARA PANTHER
Text — Ralf Krämer

s. 16
CASPER
Text — Stephan Szillus

s. 18, Protestsongs
BROCKDORFF KLANG LABOR
Text — Ralf Krämer
Interview — Anne Waak
Im letzten Heft lobte Spex einen Protestsong-Wettbewerb aus, 120 Songs wurden eingereicht. Das Resümee.

s. 22
SKELETONS
Text — Lutz Happel

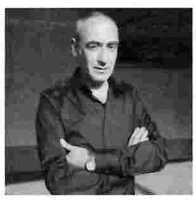
s. 24, Vorspiel für
BOOTSY COLLINS
Interview — Jan Kedves und Anne Waak

s. 30, Spex-Gespräch
BLACK LIPS
Interview — Sebastian Hammelehle

s. 34, Titel
LADY GAGA – NATÜRLICH!
Texte und Interviews — Philipp Ekardt, Jan Kedves und Oskar Piegsa
Coverfoto — Wolfgang Tillmans

Der größte Popstar der Welt liegt auf einer Wiese in Duisburg und ist Gegenstand unserer fachkräftig besetzten transatlantischen Roundtable-Diskussion.

s. 48, Kunstsprache N° 13
ANDREAS DORAU & GABI DELGADO
Interviews — Max Dax
Fotos — Oliver Schultz-Berndt



s. 56, Modestrecke
Fotos — Daniel Sommer

s. 66, Mode-Interview
VLADIMIR KARALEEV
Interview — Jan Kedves

Der Shooting Star der deutschen Modeszene spricht über die Berlin Fashion Week, seine Heimat Bulgarien und die Eleganz offener Säume.

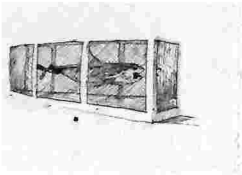
s. 72
DIE ELEGANZ DES GROSSEN WIR
Katrin Kruse liest das Buch *Warum es sich zu leben lohnt* des Philosophen Robert Pfaller und überträgt es auf unsere heutige Mode.

THERE WAS
DANCE
AND THERE WAS
MUSIC
THEN A LONE VOICE
PIPED UP AT THE BACK
'SAY, WHAT
IF WE
MERGED THE
TWO?'
www.bench.co.uk
Bench.

s. 76
EXPERIMENTELLES FERNSEHEN DER 1960er UND 70er JAHRE

Eine Ausstellung in der Deutschen Kinemathek in Berlin erinnert an Zeiten, als das Fernsehen noch Spielwiese für Utopien und Künstler war. Esther Buss berichtet.

s. 82
KOSMAS



In seinem ersten Roman wirft Wolfgang Müller einen satirischen Blick auf den Kunstbetrieb und alle, die darin mitspielen. Dominikus Müller hat das Buch gelesen.

s. 86
GERMAN ANGST

Gleich zwei Bücher befassen sich aktuell mit der Grundemotion Angst. Thomas Hübener über dieses universelle Gefühl und seine spezielle deutsche Ausprägung.

s. 90
HOUDINIS PICKNICK

Eine Reportage des legendären amerikanischen Journalisten und Schriftstellers Joseph Mitchell führt uns in die New Yorker Calypso-Szene der 1940er Jahre.

s. 98
BOSSYPANTS UND 30 ROCK

Tina Fey ist Produzentin der Comedy-Serie *30 Rock* und hat ihre Autobiographie *Bossypants* veröffentlicht. Barbara Schweizerhof über Feys Revolution der Sitcom.

s. 102
APOCALYPSE NOW vs. ESSENTIAL KILLING

Ralf Krämer vergleicht Marlon Brando und Vincent Gallo, zwei Extremschauspieler und Reiter der Apokalypse auf den Spuren Joseph Conrads.

s. 106
THE INFIDEL / ALLES KOSCHER!

Georg Seeßlen hat sich Josh Appignanesis neue Komödie angeschaut, in der sich ein Moslem verrenken muss, weil er herausfindet, dass er eigentlich Jude ist.

s. 110
KRITIKEN

Platte der Ausgabe: Matana Roberts'
*COIN COIN Chapter One: Gens de couleur libres*

Rezensionen zu neuen Platten, Songs, Videos etc. von Atari Teenage Riot, Battles, Boris, Kate Bush, EMA, Frank Ocean, Jessica 6, Kitty, Daisy & Lewis, K.I.Z., Mount Kimbie, Patrick Wolf, The Weeknd, Woodkid, u.a.

s. 128
LOOKALIKES

Thomas Meinecke veröffentlicht im Herbst seinen neuen Roman *Lookalikes*. Wir drucken vorab exklusiv einen Auszug.

s. 138
SPEX PRÄSENTIERTE

The Master Musicians of Jajouka led by Bachir Attar, *Die Untoten*, Open Air Puch, Andreas Dorau, Ja, Panik, Klangbad Festival

s. 140
REAKTIONEN!

s. 144
IMPRESSUM

s. 146
SPEX VOR 17 JAHREN

Christian Storms über Bootsy Collins

carhartt | RADIO

photo: alexander basile

**WWW.CARHARTT-WIP.COM**

carhartt®

© Carhartt inc. U.S.A. ® carhartt and carhartt logo are registered trademarks of Carhartt Inc., Dearborn, MI 48121, U.S.A.

# E d i t o r i a l

Wolfgang Tillmans und Lady Gaga
im Skulpturenpark des Duisburger Lehmbruck-Museums

## Liebe Leserinnen, liebe Leser,

am Tag der Drucklegung dieses Hefts verstarb in New York im Alter von 62 Jahren Gil Scott-Heron. Ein Verlust, der umso schmerzlicher ist, weil der »Godfather of Rap« 2010, vierzig Jahre nach seinem zur viel zitierten Protest-Ikone gewordenen Song *The Revolution Will not Be Televised*, mit seinem Comeback-Album *I'm New Here* Hoffnung auf weitere, ähnlich *deepe* Spätwerke weckte. Rest in peace, Gilbert.

*

»Es werden keine Protestsongs mehr geschrieben«: Mit diesen Worten eröffneten wir – plakativ, aber so sollte es sein – den Schwerpunkt unserer letzten Ausgabe zur merkwürdigen Abwesenheit politischen Bewusstseins im aktuellen Pop, vor allem dem deutschsprachigen. Die Süddeutsche Zeitung, Zeit Online und diverse Blogs griffen das Thema auf, der Einsendeschluss für unseren in Kooperation mit ByteFM gestarteten Protestsong-Contest war am 6. Mai. Wie es weiterging, steht auf den Seiten 18-21.

*

Zwei Sommer ist es her, dass Lady Gaga in Spex von sich als »die Rockgöttin, die ich in Zukunft sein werde« sprach (Mode-Interview Heft #322). Eine *self-fulfilling prophecy*! Nun ist die Sängerin Titelheldin dieser Ausgabe und Gegenstand einer Roundtable-Diskussion, an der sich u.a. die amerikanische Gender-Forscherin Judith Jack Halberstam und Georg Seeßlen beteiligt haben. Letzterer erkennt in Gaga eine soziale Skulptur nach Beuys. Besonders stolz sind wir, die Titelstrecke mit Fotografien des Künstlers Wolfgang Tillmans bebildern zu können. Sie entstanden, als Tillmans im Sommer 2010 mit Gaga einen Nachmittag im Duisburger Lehmbruck-Museum verbrachte – und, wie oben zu sehen ist, im dazugehörigen Park snackte.

*

Alles neu macht der Mai, so heißt es, und doch schienen Teile unserer Leserschaft überrascht, als unsere Mai/Juni-Ausgabe in neuem Layout erstrahlte. Das Feedback war enorm, jedoch zeigte sich wieder einmal die Diskrepanz zwischen *klassischer* Eins-zu-eins-Kommunikation und Distanzschüssen aus den sozialen Netzwerken: Während uns konstruktive, detaillierte Kritik und Lob vor allem per E-Mail oder als klassische Papierpost erreichten, übte man sich auf Twitter und Facebook munter im Trollen. Ein User, dessen Name nichts zur Sache tut, sah sich sogar zur Forderung genötigt, unser Art Director möge sich etwas antun. Please!

*

Dies ist die 333. Ausgabe der Spex. Führende Numerologen wollen herausgefunden haben, die Ziffer 3 stehe für *Ursache*, für *Selbstausdruck*, *aktiven Handlungswillen* und *Spannung*. Aber auch ohne Zahlenforscher-Gedöns ist es natürlich eine schöne Zahl.

Viel Spaß beim Lesen wünscht

Die Redaktion

# Good Times

BBB · EST. · A DECADE OF ... · 2001

Respect the present.
Be open to a visionary future.

Good news everybody!

Respect your competitors.
Never miss BREAD & BUTTER!

BERLIN, SUMMER 2011 | EVERYTHING'S GONNA BE SUPER! | Independent & free since 2001

**SUPERSTATEMENTS ON B&B**

*"It's the best of the best of the best. Here, you can see how the business will look in the future."*

**Renzo Rosso (Diesel)**

**BRANDS, BRANDS, BRANDS**

*Pepe Jeans London + ... Woolrich + Lacoste + ... rich & royal + ...*

*www.breadandbutter.com/brands*

**FUN & PROFIT INDICES: High & rising!**

# THE SUPERFUTURE STARTS HERE!

## Spectacular B&B Opening, 5 July 2011

**The B&B SUPERPARTY:** With great pleasure and thrill BREAD & BUTTER is looking forward to its 10th anniversary in summer ... Karl-Heinz ..., President of BBB ...: "The perfect occasion to celebrate in grand style! We will be setting the bar higher than ever before and celebrate a party the world has never seen!"

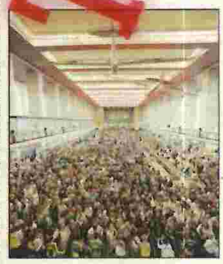
The 25th edition of BREAD & BUTTER will be a show of superlatives. The BREAD & BUTTER SUPERSHOW starts with its Big Boom Bang on Tuesday, July 5th, 2011 with the B&B opening, taking as always place the evening before the first day of the tradeshow. The concept foresees a gigantic open air festival at the Airport Berlin-Tempelhof with live concerts, creative performances and a ... of art vehicles under the Berlin summer sky. And EVERYONE should be invited: the B&B Community and, for the very first time, a number of some citizens of Berlin ...

B&B strongly recommends, NOT TO MISS THIS and will be overjoyed to welcome you to the kick-off celebration of the B&B SUPERSHOW on July 5th, 2011!

**Super brands. Super buyers.**

**Super business:** from 6th to 8th July 2011 the international B&B community will come together in one place: the tremendous airport Tempelhof! All eight areas bursting at the seams with a matchless range of super brands, excellent new entries and a topmost overall quality level! The future is waiting only for you!

Find all super brands now at: **www.breadandbutter.com**



TEMPELHOF – The mother of all airports

**THE ORIGINAL RECIPE**

**HOT BUSINESS**

Wed. 06 July
*superclear sky, very sunny, gentle wind* 24°C

Thurs. 08 July
...

Fri. ...
*bright and hot, fresh wind from east* 28°C

# *The greatest show on earth!*

## Milestones of a legend: from Cologne to Berlin to Barcelona home to BERLIN, BERLIN, BERLIN!

**It all started in Cologne 2001:** On ... 2001 the first BREAD & BUTTER ... launched as an alternative counter event to the "Herrenmodewoche/InterJeans" in ... outstanding building ... facets of individual concepts are represented at this fantastic venue.

**Operation Berlin 2003:** After three ... in Cologne, BREAD & BUTTER ... international ... and Berlin is ... The German ... offers ideal conditions and growth for development in an exciting and creative atmosphere. ...

... launches a fantastic ... January 2003 in the Spandauer Siemens Kabelwerke. Berlinlove – with the power ... BREAD & BUTTER BERLIN ... established as Europe's ... platform for ... urbanwear and street couture.

**Expansion! Berlin and Barcelona 2005:** The north-south axis. BREAD & BUTTER ... EUROVISION ... Urbanwear ... two ... Barcelona followed by Berlin two weeks later. BBB successfully establishes the north-south axis uniting the biggest European business ... the textile industry ... success ... EUROVISION ... concept ... numbers of ... Henceforth B&B takes place seasonally in Barcelona and in Berlin from January 2005 till July ...

**Focus Barcelona 2007:** The ... decided ... concept ... Barcelona. The one time concept BBatKRAFTWERK, exclusively designed for Berlin, is a smaller platform reminiscent ... is the biggest event with regards to numbers of brands and visitors as well as space in B&B's history to date. "Active ... guests ... event's success ... over the world ... with personal invitation and individual service.

**BBB's coming home 2009:** Home is where the heart is! For B&B it was time to leave Barcelona ... success ... new location on the grounds of the historical airport Berlin-Tempelhof, the tradeshow for selected brands presents itself with ... segment ... the highest ... return ... Berlin ... established as "The Capital of Street & Urbanwear".

**And this is only the beginning...the future begins now!**

*Your free ticket now!*

**SUPERSERVICE FOR SUPERVISITORS!**

**Superservice Hotline:**
+49 (0)30 2000 370
Mon.–Fri.: 10 am – ...

@
Superwebsite online:
www.breadandbutter.com
hotline@breadandbutter.com
Mon.–Sun.: 12 am–Midnight

*Get it! Got it! Good!*

Show №
25
ten years B&B

This is not a barcode, this is a tradeshow!

BBB

THE
BREAD & BUTTER
SUPERSHOW
06-08 JULY 2011
AIRPORT BERLIN-TEMPELHOF

**www.breadandbutter.com**

DE 12101 THF

vente-privee.com

# C o n t r i b u t o r s

## Gregor Kessler

Als Gregor Kessler 1989 während seines ersten Interviews Kurt Cobain fragte, warum ein Bassist mit so kurzen Haaren bei Nirvana spielen dürfe, hatte er das dumpfe Gefühl, dem Musikjournalismus fehle es gelegentlich an Anspruch. In den Neunzigern war es dann trotzdem das Schreiben über Musik, das sein Studium verlängerte. Erst im Eigenverlag (Goar, dann Hayfever), später dann für die Süddeutsche, taz und Testcard. Dass er heute hauptsächlich über Wirtschaftsunternehmen schreibt, hätte er sich damals vielleicht sogar noch träumen lassen, nicht aber, dass ihm das großen Spaß machen würde. Trotzdem, sagt er, ist es gut, sich gelegentlich an das eigene Fansein zu erinnern. Gregor Kessler ist von ganzem Herzen Plattensammler und rezensiert in dieser Spex die Messthetics-Compilations.

## Michaela Melián

Michala Melián ist Künstlerin und Musikerin, sie lebt in München und Hamburg. Sie war Mitherausgeberin des von 1980 bis 1986 erschienenen Münchner Magazins *Mode und Verzweiflung* und ist Mitglied der Band F.S.K. 2008 gewann sie mit ihrem Konzept *Memory Loops* den von der Landeshauptstadt München initiierten Kunstwettbewerb *Opfer des Nationalsozialismus – Neue Formen des Erinnerns und Gedenkens.* Seit 2010 ist sie Professorin für zeitbezogene Medien an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg. Meliáns Arbeiten waren zuletzt in der Ausstellung *Anfang gut, Alles gut* im Basso Berlin und im Kunstmuseum Bregenz zu sehen. In dieser Ausgabe ergänzen ihre im brasilianischen Salvador di Bahia entstandenen Fotografien unseren Vorabdruck aus Thomas Meineckes neuem Roman *Lookalikes.*

## Nadin Wildt

Nadin wäre nie zur Spex geraten, wäre die Spex nicht zu ihr gekommen. Denn dass Berlin der Ort des Geschehens bleibt, ließ sich die Pankowerin nie ausreden. Hier verwurzelt sind ihre familiäre Vorgeschichte, eine von Mauer und Fall geprägte Kindheit, die Indiepop-Sozialisation, ein kritisch-feministischer Diskussionsbedarf, ein ausgiebiges Studium der Höhen der Philosophie und Niederungen der deutschen Literatur sowie seit 2009 das Ausleben der Begeisterungs- und Empörungsfähigkeit im popkulturellen Gemeinschaftsblog Kweens.de. Derzeitt ist sie als Praktikantin bei Spex und erfreut sich in dieser Ausgabe an der Frische von Kitty, Daisy & Lewis.

## Olaf Unverzart

Olaf Unverzart, geboren 1972, studierte an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig (1994-2000) und unterrichtete an der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg (2006-2009). Als Fotograf lässt er sich auch Künstler nennen und andersherum. Popkulturell sozialisierte er sich im Laufe der letzten zwanzig Jahre auch mithilfe der Spex. Er liest und hört aber ebenso gerne Geschichten älterer Männer, vor denen man sich laut Mark Twain in Acht nehmen sollte, weil sie nichts zu verlieren haben. Am liebsten ist er bei Tageslicht an der frischen Luft. Mehr unter www.unverzart.de. In dieser Ausgabe illustrieren seine Bilder einen Text zum Thema *German Angst.*

## NEUES von unseren AUTOREN

**Markus Weisbeck**
*Surface*
Lukas & Sternberg

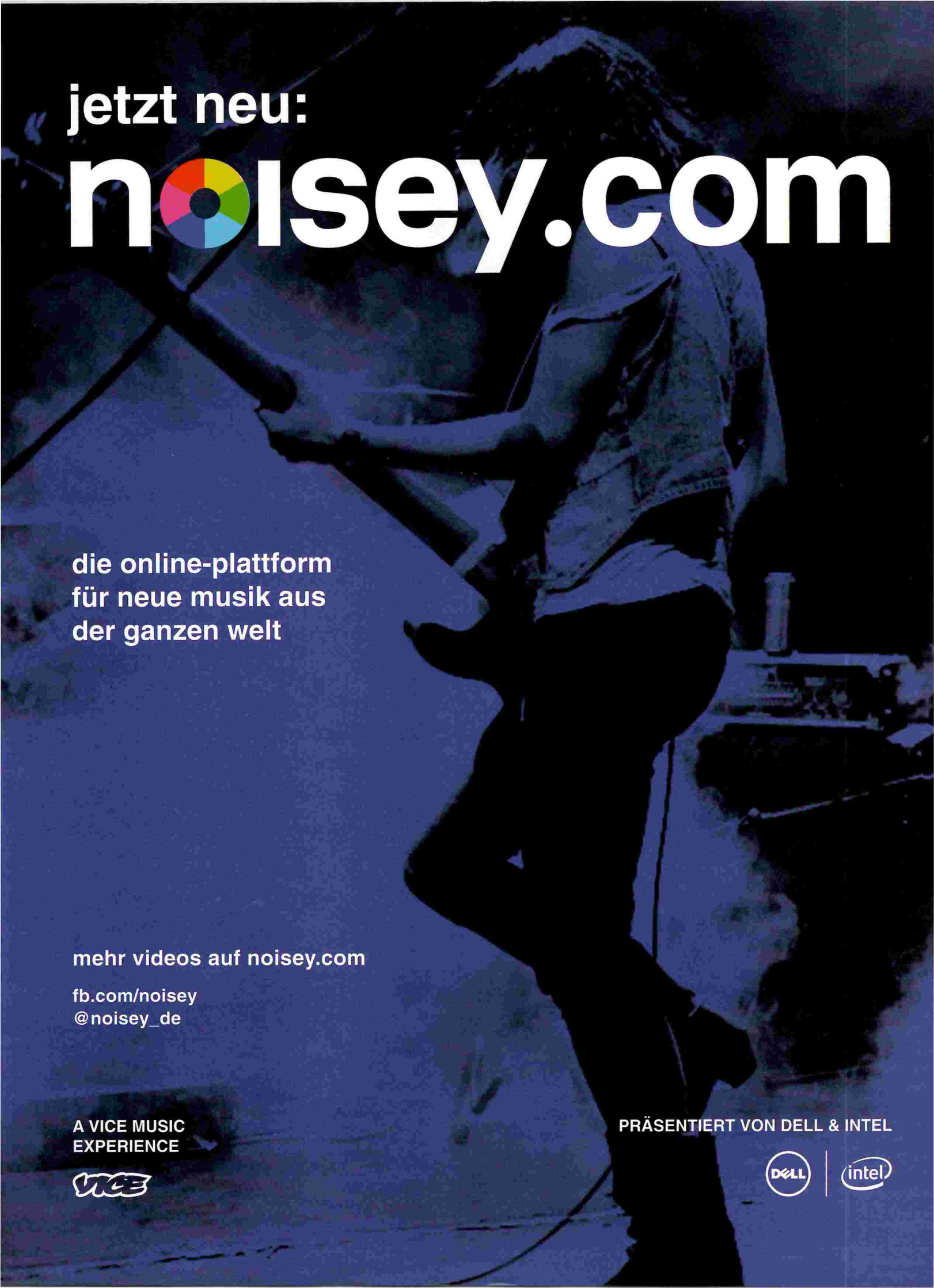
Markus Weisbeck arbeitet mit Surface in den Bereichen Kunst, Architektur und Musik. Jetzt ist ein Buch erschienen, das die Arbeiten seines Frankfurter Designbüros vorstellt. Neben Liam Gillick oder Michaela Melián ist auch Aram Lintzel dabei – mit einem Gedicht über das Grafik/Musik-Label Whatness, einem Surface-Ableger.

**Markus Metz & Georg Seeßlen**
*Blöd-Maschinen:*
*Die Fabrikation der Stupidität*
edition suhrkamp

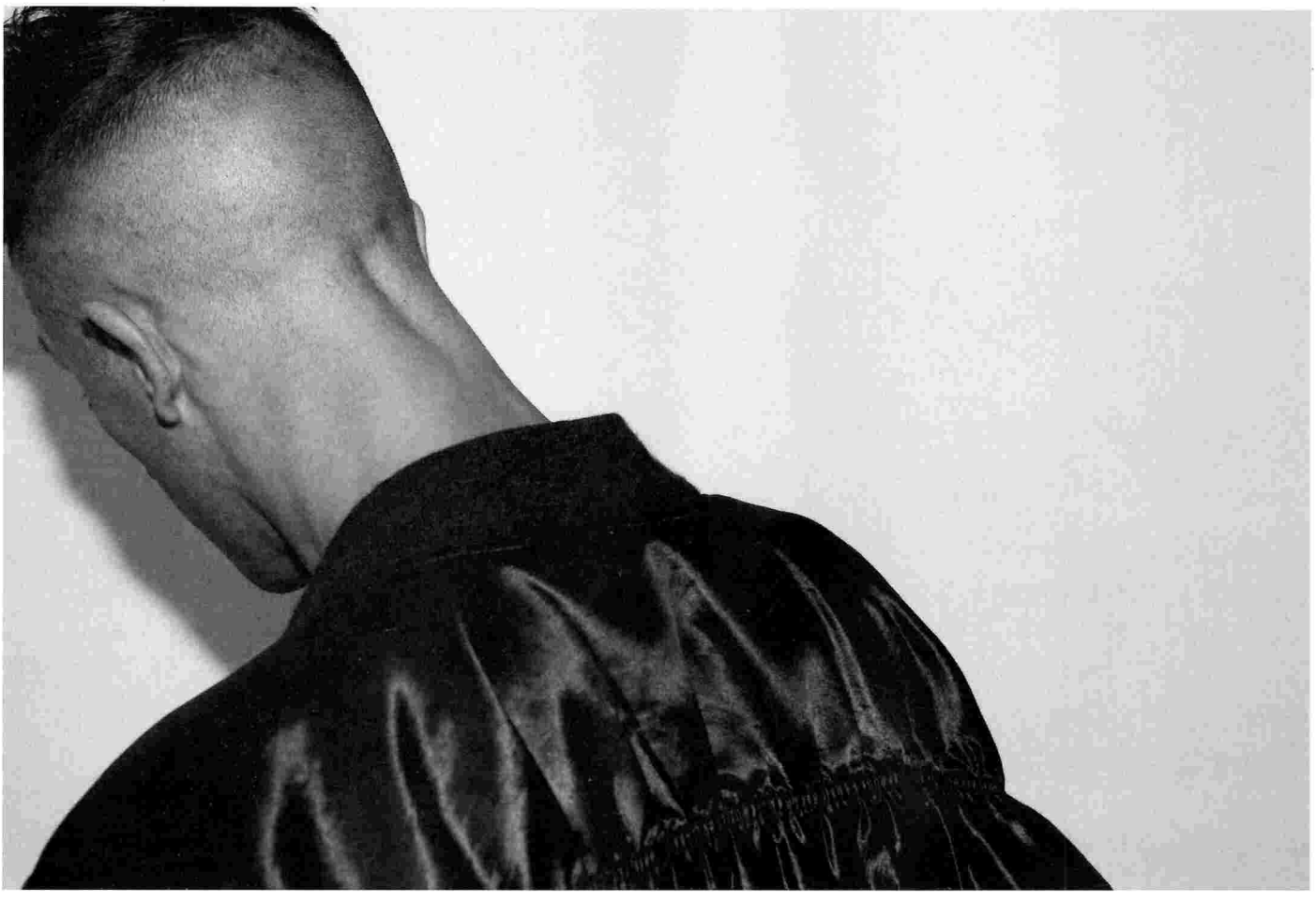
Auf das Unbehagen angesichts der allgemeinen Verblödung reagieren wir mit Kulturpessimismus und Verschwörungstheorien. Was laut Georg Seeßlen, der dieses Buch zusammen mit Markus Metz geschrieben hat, verdeutlicht, wie sehr wir uns in diesem Dummsein eingerichtet haben.

**Ilinx 2, 2011**
*Mimesen*
Philo Fine Arts

In einem Text für *Ilinx – Berliner Beiträge zur Kulturwissenschaft* untersucht Philipp Ekardt die Einfühlungstheorie des Kunsthistorikers Aby Warburg (1866–1929): Bildbetrachtung, so Ekardt, bedeutet bei Warburg immer einen Moment der psychokörperlichen Nachahmung.


jetzt neu:
noisey.com
die online-plattform
für neue musik aus
der ganzen welt
mehr videos auf noisey.com
fb.com/noisey
@noisey_de
A VICE MUSIC
EXPERIENCE
VICE
PRÄSENTIERT VON DELL & INTEL
DELL
intel

HANE



Zwei Jahre Sendepause. In der Clubszene ist das eine ziemliche Ewigkeit. Bei ZOMBY, dem anonymen britischen Dubstep-Star, hatte es nach seinem gefeierten Debütalbum *Where Were U in '92?* von 2008 gerade mal noch eine EP gegeben, dann ward nichts mehr von ihm gehört. Bis jetzt. Sein Comeback begann im Mai – mit einem einzigen Track, *Natalia's Song*. Für sein neues Label 4AD, eher bekannt für Bands wie This Mortal Coil oder die Pixies, war das anscheinend ausreichend Material für einen Albumdeal. Eine Besonderheit ist der »Song« allemal – enthält er doch ein Sample aus dem Hit *O Nem* der Popsängerin Irina Dubcova, ihres Zeichens Siegerin der vierten Staffel der russischen Casting-Show Star Factory. Im Dubstep spielen Stimmen sonst bloß als unkenntlich gemachte Klangschnipsel eine Rolle, hier aber ist der Gesang so gut erkennbar, dass die Sängerin sich im Fernsehen mit den Worten »Zomby, where is my fucking money?« an den Produzenten wandte. Einvernehmlich verlief hingegen die Zusammenarbeit mit Noah Lennox

**Z O M B Y**

# Geld her!

Text — Tim Caspar Boehme
Fotos — Ronald Dick

alias Panda Bear. Mit ihm hat Zomby einen Song für *Dedication* aufgenommen, sein nun für Juli angekündigtes zweites Album. »Seit meiner ersten Veröffentlichung standen Animal Collective mit mir in Kontakt, irgendwie ergab sich das dann einfach«, so Zomby. Reiht sich der Produzent damit unter die »Post-Dubstepper« oder »Pop-Stepper« wie James Blake ein? Davon ist auf *Dedication* nichts zu spüren. Musikalisch bewegt sich das Album mit seinen dunkel flirrenden Tracks zwischen Gegenwart und Zukunft dessen, was einmal Dubstep hieß. Digital verzerrte Sägebässe wird man hier kaum finden, dafür behutsam platzierte Gameboy-Sounds und fragil stotternde Rhythmen. Zomby, der sich nach wie vor gern kurz fasst – kaum ein Track ist länger als drei Minuten –, legt filigran ausbalancierte Miniaturen vor, die sich mühelos zwischen Bassmusik für den Club und abstrakter Elektronik behaupten. Man ist ihm für jede Sekunde dankbar.

*

**Zomby**
*Dedication*
4AD / Beggars Group — 08.07.11

»Herkunft wird überschätzt«, sagt BARBARA PANTHER und verschweigt aus diesem Grund Details aus ihrem Lebenslauf genauso konsequent wie ihr Geburtsdatum. »Alter ist nicht wichtig«, erklärt sie knapp. Nur so viel lässt sie wissen: Sie wurde in Ruanda geboren, wuchs in Brüssel auf und ist seit fünf Jahren Berlinerin – wobei all diese Orte keinen größeren Einfluss auf sie ausübten »als das, was gerade sonst auf der Welt passiert«. Was der Komponistin, Texterin und Performerin selbst gerade passiert, ist vor allem ihre Transformation in einen Star. Ihr Mix aus fidelem Paganismus Marke Björk und ladyliker Astronautik à la Grace Jones besitzt schon jetzt eine Strahlkraft, die weit über die eines Berliner Szenephänomens hinausreicht. Nachdem Panthers keinerlei Widerspruch zulassender, äußerst variantenreicher Soul- und Rap-Sopran in den letzten Jahren auf Tracks von T.Raumschmiere oder Jahcoozi zu hören war, ließ sie 2010 für das Artwork ihrer ersten EP *Empire* das eigene Porträt als Silbermünze gestalten. Diesen

# B A R B A R A  P A N T H E R

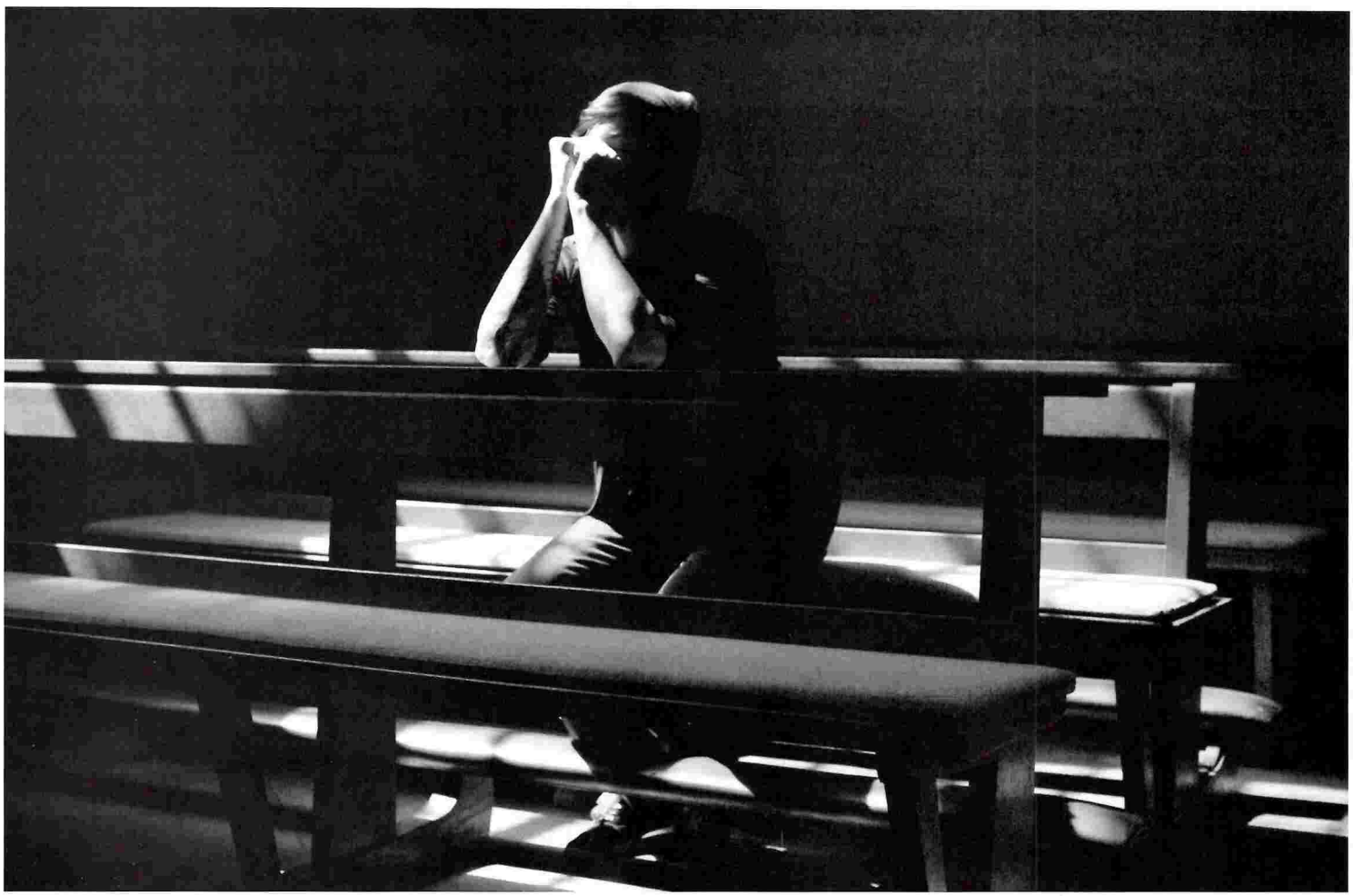
## Der Beat der Menschheit

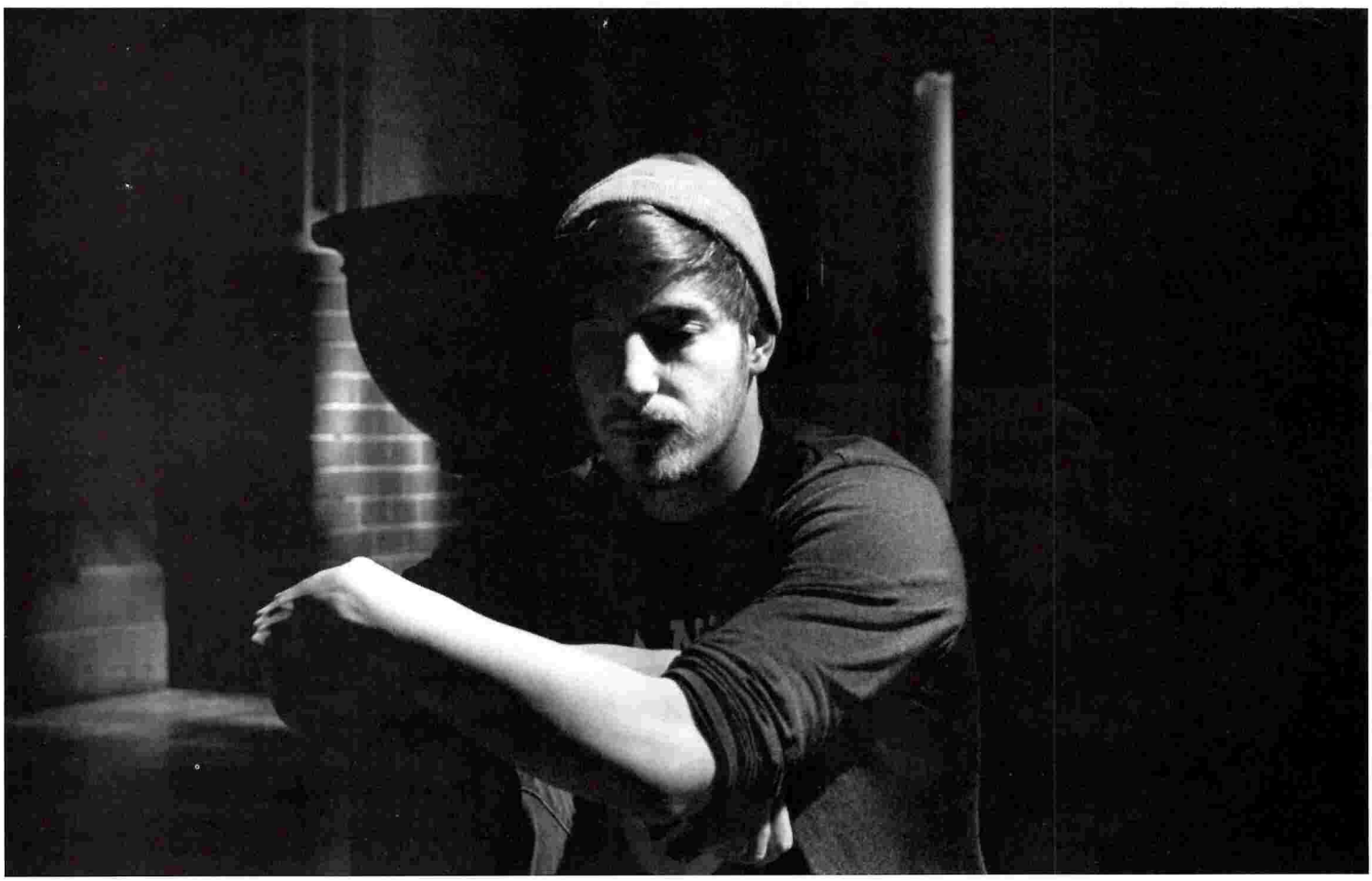
Text — Ralf Krämer
Foto — Diane Vincent

Herrschaftsanspruch untermauert nun ihr Debütalbum, das selbstbetitelt ist, wie es einer Königin gebührt. Am Klangteppich unter ihren Füßen hat Matthew Herbert mitgeklöppelt (»das Album war schon fertig, er hat in drei Sessions für das Finetuning gesorgt«). Rhythmusmaschinen spielen zu ungeraden Märschen auf, die sich im Chorus gerne zu Sing-along-Hymnen auflösen. Songs wie *Unchained*, *Rise Up* oder *Voodoo* sind nichts weniger als Souveränitätserklärungen, in denen die Befreiung der »Unzähmbaren« und der »beat of the motherland« beschworen werden – wobei mit »motherland« eben nicht Ruanda oder sonst ein umzäuntes Territorium gemeint ist, sondern der »Ursprung« der Menschheit. In ihrer Musik gehe es darum, so Panther, die Mauer zwischen Archaischem und Futuristischem zu durchbrechen. »Why don't we start a cosmic revolution?«, singt sie, und man fragt sich unwillkürlich: Ja, warum denn eigentlich nicht?

*

**Barbara Panther**
*Barbara Panther*
City Slang / Universal — 16.05.11





Statt Bomberjacke und Karotte trägt er Röhrenjeans und Schlabbershirts. Musikalisch begeistert er sich für Drone Doom und sampelt die Chillwave-Hipster von How To Dress Well. Keine Frage, CASPER unterscheidet sich extrem vom aktuellen deutschen Hiphop-Durchschnitt. Dabei gehört der 28-jährige Bielefelder zu den technisch versiertesten MCs des Landes. Sein neues Album *XOXO* unternimmt den waghalsigen Versuch, all seine Einflüsse von Crunk bis Hamburger Schule unter einen Hut zu bringen – und meistert diesen Genre-Eiertanz über weite Strecken bravourös. »Ich habe in meiner Jugend The Smiths und Morrissey gehört, später Tocotronic und Blumfeld, aber auch Fehlfarben oder Slime. Insofern ist mein neues Album ein erstmaliges Darlegen meiner musikalischen Sozialisation«, so Casper. Der Sohn eines US-Soldaten und einer deutschen Mutter, der zur Hälfte in einem Trailerpark in den amerikanischen Südstaaten und zur Hälfte in der ostwestfälischen Provinz aufgewachsen ist, will Hiphop wieder cool machen – und mutiert

**C A S P E R**

# Rebellion eines Heiseren

Text — Stephan Szillus
Fotos — Kristin Loschert

dabei regelrecht zum Songwriter. Über zwei Jahre lang hat er mit seinem Team in Berlin, wo er seit letztem Jahr auch lebt, an *XOXO* gearbeitet. Neben Thees Uhlmann von Tomte waren an der Produktion Steffen Wilmking, Drummer von Timid Tiger, und Rapper-Kollege Marteria beteiligt. »Zwischendurch war es ein absolut vertracktes Kunstprojekt. Wir haben eben keine Standard-Rap-Platte gemacht, sondern versucht, alles zusammenzubringen.« In den Songs, die Casper im charakteristisch heiseren Tonfall rappt, geht es um gescheiterte Beziehungen, juvenile Rebellion, um Tod und ein latentes Gefühl des Aufbegehrens. Emo-Rap lautet der Neologismus, mit dem man diesem Stil noch am ehesten habhaft wird. Die Klischees des deutschen Gangster-Rap – Homophobie, implizite Räuberpistolen etc. – sind hier meilenweit entfernt. »Ich möchte lieber für etwas anderes stehen«, sagt Casper.

*

**Casper**
*XOXO*
Four Music / Sony — 08.07.11

»Protestsänger: Karriere ohne Zukunft?«, fragten wir in der Titelgeschichte der letzten Spex-Ausgabe – und initiierten in Kooperation mit dem Hamburger Webradio ByteFM einen Wettbewerb für »neue Protestsongs«. Das Feedback war enorm: Wir zählten 120 Song-Einreichungen, parallel wurde in Online-Foren und der Presse debattiert. Ralf Krämer resümiert die Aktion, Anne Waak interviewt die Leipziger Band BROCKDORFF KLANG LABOR, deren Song *Festung Europa* von der Jury zum Gewinner gewählt wurde.

# P R O T E S T S O N G S

## Tanz den Apocalypso!

Text — Ralf Krämer

»Spex und ByteFM suchen neue Protestsongs«, so stand es in unserem letzten Heft. Reaktionen kamen quasi sofort als »Gefällt mir« via Facebook, oder zornig, in Form von protestierenden Leserbriefen. Kurz darauf folgten die ersten Songs, als MP3s oder CD-Rs, mal informell schlicht, mal als mühevolle Bastelarbeit inklusive Promomaterial. Das Jury-Verfahren war zweistufig: Die Spex-Redaktion traf eine Vorauswahl von zehn Songs, unter denen Christiane Rösinger, Stephan Rath, Klaus Walter und Andreas Spechtl dann ihre Favoriten bestimmten.

Der Aufruf startete am 8. April auf spex.de. Wer sich angesprochen fühlte, hatte also maximal 28 Tage Zeit, aus bereits vorhandenen Stücken auszuwählen oder etwas Neues aufzunehmen. Bei uns kamen, rein statistisch, gut vier Songs pro Tag an – insgesamt 120. Soweit ersichtlich in Deutschland, Österreich, der Schweiz und Luxemburg aufgenommen, bieten sie ein buntes Bild vielfältiger Herangehensweisen: 17 Prozent der Einreichungen verfolgen inhaltlich eine eher allgemein emotionale Taktik (The Crystal Apes aus Hamburg beispielsweise beschwören soundgewaltig die *Tears Cried*). 30 Prozent fordern generellen Aktionismus ein, worunter sich viele ein solidarisches Miteinander vorstellen (wie Jonas aus Köln, der um *Einsatz* bittet und vorrechnet, dass eben jener tatsächlich oft nur »einen Satz« benötigt). Die Mehrheit will nichts weniger als die »Revolution« (was laut der bewundernswert optimistischen Hessin Tina Zahrt und ihrer Klavierballade *Die Revolution* auch auf die sanfte Tour Erfolg verspricht).

Mit 48 Prozent nahm sich fast die Hälfte der Teilnehmer konkreter Themen an, Topical Songs hätte man das wohl früher genannt. Und der *Topics* gibt es viele: So bringt beispielsweise ein gewisser Herm in seiner mit Soundeffekten gepimpten A-Cappella-Nummer *Guttenbugs* das Urheberrechtsempfinden des Ex-Verteidigungsministers mit der Kritik am Auslandseinsatz der Bundeswehr zusammen und will »gefälschte Bärte und gefälschte Waffen« nach Afghanistan liefern. Nachdem Kraftwerk ihren alten affirmativen Hit *Radioaktivität* 1991 selbst schon in eine Anti-AKW-Hymne verwandelt hatten, interpretiert aus aktuellem Anlass das Klangkollektiv Sonnenbarke den Klassiker unter dem Titel *Fukushima* noch einmal neu.

Unser Aufruf übersah natürlich bewusst, dass es auf die Frage nach dem Status Quo des Protestsongs durchaus auch einfache Antworten gibt, die uns Internetsuchmaschinen in Sekundenbruchteilen hätten liefern können. Wohlfeilerweise – und auch das untermauern etliche der eingesandten Beiträge – ist Protest überall. Schließlich lässt sich einerseits zur Not alles, was *da* ist, auch zum Protest gegen sein eigenes Gegenteil erklären. Andererseits formulieren international ausgerichtete Künstler, wie allein in diesem Heft etwa Barbara Panther (S. 14) oder Atari Teenage Riot (S. 113) immer wieder ihr Selbstverständnis als Widerständler. Doch unsere Suche verstand sich als Teil eines Diskurses, in dem konstatiert wurde, dass sich vor allem deutschsprachige Popmusik zurzeit eher bedenkenlos in traditionell kritisch gesehene Zusammenhänge, wie den

# WANTED

DIE MANIFESTATION DES KAPITALISMUS IM PROTESTSONG!

Aber WAS braucht ein GUTER PROTESTSONG?

Vorschläge bitte hier:

„Differenzierung?!" (Mary Ocher)

„billig, anprangernd!" (PJ Harvey)

Monothematik?

„Schonungslosigkeit VND Feinsinn?" (Konkret 3/11, S. 53)

Stellt er Fragen oder gibt er Antworten oder beides?

Fragen stellen! (Kristof Schreuf)

RIOT!

Eindeutigkeit?

KEINE WANDERGITARRE...

Empörung / Kritik seitens der Öffentlichkeit / Presse / Politik

Eindeutig!

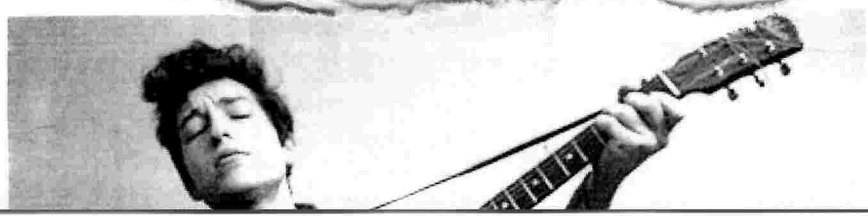
4/4-Takt?

Bei Empörung hört das Denken auf!.. (Pollesch)

Texte müssen deutsch sein!

Keine Moralisierung?

Namedropping?



Afghanistan-Einsatz der Bundeswehr, begibt und offenbar von der Formulierung einer Gegenposition Abstand genommen hat. Es ging um den Status Quo der »sogenannten Poplinken«, die in den neunziger Jahren noch »um die Positionierung einer Popmusik und -kritik im wiedervereinigten und sich nationalisierenden Deutschland« rang. Diese sei mit den Nullerjahren »sanft entschlafen« bzw. seither nur noch mit sich selbst beschäftigt, bilanzierte Hartwig Vens im letzten Heft.

Eigentlich folgerichtig also, dass sich unter den Finalisten der Aktion mit Bernadette La Hengst und Peter Hein auch zwei zum Protestsong bekannten, die man getrost zum Kreis jener »Poplinken« zählen kann. Auf ihrem Soloalbum *Der beste Augenblick in meinem Leben* (2002) beschäftigte sich La Hengst, einst Sängerin von Die Braut haut ins Auge, beispielsweise in *Bar Europa* explizit mit den Kehrseiten der europäischen Euphorie. Neun Jahre später erklärt sie sich nun in *Ich bau ein Haus im Ozean*, von fröhlichem Sommerurlaubs-Pop begleitet, zur Utopistin in Sachen Weltbürgertum. Ihre Reise über Bagdad, auf dem Nil, durchs Weltall bis zum »Zuhaus«, das »überall« sei, schwört vor allem jeglichem Nationalismus ab, könnte aber im Refrain auch auf Vineta, die versunkene Stadt der Frauen hinweisen – ein postromantischer feministischer Twist, vielleicht. Boys Beach, eine Künstlerin, die in Wien bisher unter dem Namen Donna Hayward Discoinferno agierte, hat indes Peter Hein (Fehlfarben) für ihre Minimal-Electro-Agitation *Kranke Jugend* vors Mikro geholt. Gemeinsam erinnern sie mit ihrer Adaption des aktuellen Top-Talkshow-Themas »Junge Leute heute machen viel zu viele Sachen kaputt« in schönster popkultureller Tradition daran, dass in jedem »The kids are not alright« auch »The kids are alright« steckt. Ein Song unter Druck, der einem dank Heins zwischen ironischer Paraphrase und zielgerichteter Polemik oszillierender Diktion in keiner Sekunde das Denken abnimmt.

Doch das Balancieren auf dem hohen Grat der Dialektik beherrschen nicht nur Veteranen, es wird auch in Aulen geübt. Ripped Underwear And The Wanted Splash, eine Schülerband aus dem nordfriesischen Niebüll, stecken im Chorus ihres Songs *TapetenRakete* die aus dem Jugendzimmer verhasste »Raketentapete in Brand«. Die Pubertätsbefeuerung verleiht den Strophen, in denen gegen Kapitalismus, Anarchie, Sellerie und alles Mögliche geravet wird, einerseits eine Portion Militanz, andererseits erfüllt die Band so auch Kristof Schreufs ebenfalls in der letzten Spex geäußerte Hoffnung, dass sich ein Protestsong in Zukunft weniger »penetrant und senti-mental« geben, sondern vielmehr der »reichen Möglichkeiten« des Popsongs bedienen möge, der Möglichkeit, eine »Feier« zu sein, beispielsweise.

## Um die *Feier* muss man sich offenbar im Protestpoplager am allerwenigsten Sorgen machen.

Nicht nur in der Redaktion, auch in unserer Final-Jury freute man sich über den Selbstermächtigungs-Partyhit *We All Agree* der Wienerin Mika Vember. »Das ist ein wunderbares Singer-Songwriter-Oldschool/Americana-Liedchen«, begeisterte sich Stephan Rath, und Andreas Spechtl fühlte sich zur Identifikation angeregt: »Wenn ich das richtig verstehe, geht es um good old Austria. Da kenn ich mich aus. Yes, it's too fucking cold in here.« Christiane Rösinger wurde wiederum warm beim komödiantisch talentierten Singer-Songwriter Friedemann Weise aus Köln, der in *Apocalypso No.1* die Musik der Karibik mit freundlich skeptischer Protestkritik verbindet. Er äußert Verwunderung über die scheinbare Kausalkette von »rennenden Diktatoren« und »brennenden Reaktoren«, wittert in der aufflammenden Protestbegeisterung einen flüchtigen Hype, nicht ohne ihn gleichzeitig als Alibi zu Nutzen, um selbst zum Tanz aufzuspielen: »Und hier ist mein Protestlied, hier ist mein Katastrophensong«, beginnt er seinen Refrain, um ihn flugs zu Ende zu reimen: »der Titel ist das Beste: Apocalypso No.1«. Christiane Rösinger zeigte sich einverstanden, »weil der Protestsong heute eigentlich immer nur die Persiflage des Protestsongs sein kann«.

Dass sich neben Ironie auch die Negation wunderbar für die Ausgestaltung einer oppositionellen Haltung eignet, hat ein junger Wiener, der sich zurzeit Jim Greco nennt, zum Anlass genommen, seine Version von John Cages Klassiker *4'33* einzureichen: digitales, auf MP3 gespeichertes Nichts. Klaus Walter regte das zu philosophischen Gedanken an: »Muss man für Stille, für Schweigen Tantiemen an Cage zahlen? Was passiert, wenn eine Radiostation tatsächlich 4.33 Minuten Stille sendet? Katastrophenalarm?« Cage lag auch ganz auf Christiane Rösingers und Andreas Spechtls Linie: »Das ist komponierte Wut«, stellte der Sänger von Ja, Panik fest, der am Ende seiner aktuellen Platte *DMD KIU LIDT* selbst das Aufhören propagiert und die CD-Version mit minutenlanger Stille auslaufen lässt. Da Cages Stück allerdings schon einmal auf einer Spex-Heft-CD (Ausgabe #307) zu *hören* war, wurde Grecos Version lediglich mit dem Hinweis »lobende Erwähnung« an die Endjury weitergereicht. Und so war es in jeder Beziehung folgerichtig, dass *Festung Europa* von Brockdorff Klang Labor sich als der einzige Titel der Top 10 erwies, den alle Jury-Mitglieder als einen ihrer Favoriten benannten.

»Das klingt nach 21. Jahrhundert und wäre ein schöner Beitrag für den Eurovision Song Contest. Da gibt es ja auch kleine Barrieren zwischen privilegierten kerneuropäischen Staaten, die per se qualifiziert sind, und den Randstaaten. Schön auch das Kraftwerk-Echo *Europa endlos…* gegen Ende des Songs«, so Klaus Walter. »Ein schön unzeitgemäßer Elektropopsong. Das europäische Projekt ist zum Scheitern verurteilt. Sehe ich genauso«, fügte Andreas Spechtl an. »Da müssen sich Humpe & Humpe wärmstens anziehen«, sagte Stephan Rath, auch wenn er einwendete, dass der Text gerne hätte »radikaler formuliert« werden können. »Gutes Thema, um das sich zu wenig Leute kümmern, guter Song, guter musikalischer Ansatz«, zog Christiane Rösinger ihr Fazit.

Und auch, wenn das Projekt *Protestsong* an sich natürlich nicht nur *einen* Gewinner kennen kann, war somit ein Song gefunden, der breites musikalisches Anschlusspotential mit inhaltlicher Brisanz elegant zu verbinden versteht. Der Protestsong ist keineswegs abgemeldet. Er muss sich nur finden lassen.

*

**Die Songs der zehn Finalisten sind im ByteFM-Player auf spex.de zu hören**

Vor vier Jahren erschien *Mädchenmusik*, das Debütalbum der 1997 gegründeten Band BROCKDORFF KLANG LABOR, auf dem Hamburger Label ZickZack. Die Leipziger Nadja von Brockdorff, Sergej Klang und Ekki Ekk mailten ihren Song *Festung Europa* im Zuge des Protestsongaufrufs wenige Minuten vor Einsendeschluss an Spex. Die Jury wählte ihn zu ihrem Favoriten.

# B R O C K D O R F F  K L A N G  L A B O R

## »Man muss es nur tun: den Mund aufmachen«

Interview — Anne Waak
Foto — Enrico Grunert

**In eurem Song *Festung Europa* thematisiert ihr das Problem der in den Westen migrierenden nordafrikanischen Flüchtlinge. Wie kam es zu dem Stück?**

NADJA VON BROCKDORFF Anlass für *Festung Europa* war die deutsche Flüchtlingspolitik, die mich seit Jahren beschäftigt: Es herrscht die Befürchtung, etwas zu verlieren, und dagegen wird sich abgeschottet. Das Fremde soll ausgegrenzt werden. Kurz nach dem Umsturz in Tunesien kam diese widerliche Diskussion darüber auf, was mit den 30.000 Flüchtlingen auf Lampedusa geschehen soll. Da zeigte sich die Bigotterie der westlichen Welt, die Demokratiebewegungen beklatscht, mit den Folgen aber nichts zu tun haben will. Werte wie Zusammenhalt und Gemeinschaft spielen in der Diskussion bislang kaum eine Rolle. Das gab mir den Ausschlag, die textlichen Ansätze zu diesem Song, die schon länger existierten, zu Ende zu verfolgen.

**Ist *Festung Europa* euer erster Protestsong?**

NVB Es ist in dem Sinne der erste, als dass wir eine ganz klare Aussage treffen.

SERGEJ KLANG Die Frage ist, wie man *Protestsong* definiert. Wie kann Pop heutzutage Stellung beziehen? Die beiden Hauptansätze Punkrock und Liedermacher scheinen ausgedient zu haben. Im klassischen Protestsong ging es ja zumeist um den Mann, der sich von allen gesellschaftlichen Zwängen befreit. Wenn alle anderen Werte schon nicht mehr gelten, scheint Freiheit als Ziel letztgültig zu sein. Das stellen wir in Frage.

NVB Lange Zeit spielte Selbstreferenzialität eine große Rolle, und man blieb in dieser Selbstbezogenheit stecken. Es wurde die eigene Position verhandelt – ohne dabei aber jemals konkret zu werden. Es ging um die Selbstverwirklichung des Einzelnen, weniger aber um die Verbindungen zwischen diesen verschiedenen Einzelnen. Solidarität als grundlegender Wert geriet dadurch ins Hintertreffen. Vielleicht ist aber jetzt der Zeitpunkt gekommen, an dem sich die Leute wieder zusammenschließen. Das fänden wir fantastisch.

**»Mehr Raum ist hier / Bei mir in meinem Haus / Nicht vor der Tür«: Der Text von *Festung Europa* ist durchaus metaphernreich. Warum habt ihr keine deutlichere Sprache gewählt?**

SK Wir wollen nicht sloganhaft werden. Unser Versuch gilt immer einer poetischen Verdichtung, einer gewissen Vielschichtigkeit. Zu der kann man eben nicht mitgrölen oder die Fäuste recken. Unser Versuch gilt einer Musik, die konsumierbar ist und tanzbar und die trotzdem eine Botschaft transportiert. Das ist nicht immer leicht.

NVB Auf einer rein musikalischen Ebene funktioniert eine Botschaft sicher nicht, aber dazu gibt es ja den Text. Wenn man sich traut, auf bestehende Traditionen, die Politisches in klarer Sprache verhandeln, zurückzugreifen – ich denke da zum Beispiel an Bertolt Brecht und Kurt Weill –, ist das gar nicht so schwer. Man muss es nur tun: den Mund aufmachen und Dinge aussprechen. Im Gegensatz zu unseren früheren Songs fällt es uns zunehmend leichter, Statements nicht mehr so stark zu verschlüsseln. *Festung Europa* ist trotzdem nicht laut oder anklagend, sondern hat etwas Verführerisches. Der Song bezieht Stellung, und zwar durch Bejahung. Wir machen ein Angebot, schlagen eine Lösung vor. Wir sagen: Hier ist Platz für alle.

*

**Brockdorff Klang Labor**
*Festung Europa*
von ihrem kommenden Album
*Die Fälschung der Welt*
AMV Talpa — 2011

Der Song befindet sich auf der Heft-CD dieser Spex

Die Skeletons aus New York standen bislang im Schatten erfolgreicherer, musikalisch ähnlich wuchernder Kollektivprojekte wie Animal Collective oder Gang Gang Dance. Auf ihrem neuen Album *People* lassen sie, verdichtet zum Trio, nun erstmals die Songtexte in den Vordergrund treten – und singen den *Barack Obama Blues*.

# S K E L E T O N S

## Menschen in der Schwebe

Text — Lutz Happel
Fotos — Lars Borges

Wenn es im Amerika der Nullerjahre einen Begriff gab, der zwar so banal klang wie die meisten Genre-Namensschöpfungen, aber dennoch Aussagekraft hatte, dann war es der des *New Weird America*. Nicht etwa, dass er einen bestimmten Sound definiert hätte. Sowohl naturalistisches Neohippiegeklampfe wie genderbendender Großstadthipsterpop wurde unter diesem Begriff subsumiert. Was *New Weird America* aber definieren konnte, war eine neue Idee des Musizierens. Ob kollektivistisch, indem in losen Rudeln gewerkelt wurde; oder musikalisch, indem unüberschaubar viele Stile aus dem digital-globalen Archiv inkorporiert wurden. Ziel war es, die Dinge in der Schwebe zu halten. Seltsam nur, dass Lyrics, Texte, Geschichten dabei meist hinter der klanglichen Progressivität zurückblieben. Entweder man besang das Außenseiterhafte der eigenen postmodernen Zottel-Existenz, flüchtete sich in Fantasy-Welten oder machte den Gesang zu einem Instrument unter vielen.

Matthew Mehlan, Jason McMahon und Jon Leland aus Williamsburg, New York entschieden sich bei ihren rhizomatisch wuchernden Musikprojekten meist für Letzteres. Unter dem Namen Skeletons hatten sie im Vergleich zu ihren bekannteren New Yorker Geistesverwandten wie Animal Collective oder Gang Gang Dance immer die musikalisch etwas ausgetüftelteren, eklektischeren – und vor allem weniger hippiesken – Ideen. Mal tauchten sie als 18-köpfige Big Band auf, mal als Back-up-Ensemble des sierra-leonischen Bubu-Musikers Janka Nabay, der für seine elektrifizierten Tanzversionen muslimischer Prozessionsmusik bekannt geworden ist.

Auf ihrem neuen Album *People* haben sich die Skeletons nun zu einem Trio verdichtet. Mit weichen Keyboardflächen, einem an Steve Reich geschulten Gitarren-Stakkato, mit Gewitternoisegitarren, die sich urplötzlich entladen, einem vielhändig klöppelnden Orchesterschlagwerk und dem verhuscht-verhaltenen Gesang Matthew Mehlans entwickeln sie Pop-Qualitäten jenseits geradzahliger Strophe-Refrain-Muster und üblicher Rockismen. Die eigentliche Erweiterung aber, die sich mit dem Vorgängeralbum *Money* schon unscharf andeutete und die Musik der Skeletons nun auf eine ganz neue Ebene hievt, ist eine textliche. Verloren sich bei ihnen Worte früher in der Klangvielfalt, bilden sie nun eine konzeptuell leicht größenwahnsinnige Reflexion über das Themenfeld *Mensch*. In den acht Stücken auf *People* werden Geschichten über gesellschaftliche Grenzerfahrungen kollagiert, über menschliche Monstrositäten, die so eigenartig sind, wie die sie umgebende Musik.

Sänger Matthew Mehlan hat das Material für seine Texte, die er mit lakonischer Stimme in Songs verpackt, aus Zeitungsartikeln extrahiert. *Editorial music* nennt er dieses Prinzip. Gefunden hat er so zum Beispiel die Geschichte von Jimmy Damour – einem Zeitarbeiter der Supermarktkette Wal Mart, der während eines Black-Friday-Sales (dem wichtigsten Verkaufstag im US-Einzelhandelsjahr) in dem kleinen Örtchen Valley Stream von einer shoppinglüsternen Meute zu Tode getrampelt wurde. Da ist die Geschichte von Alicia Esteve Head, ehemalige Vorsitzende des World Trade Center Survival Network, die sich ihre 9/11-Überlebensgeschichte – wie sich herausstellte – einfach ausgedacht hatte. Da ist das Schicksal von Sean Bell, der in der Nacht vor seiner Hochzeit starb, als New Yorker Polizisten über 50 Schüsse auf den Unbewaffneten abfeuerten.

Mehlan, McMahon und Leland möchten *People* jedoch nicht als bloße Anklage staatlicher Autoritäten

oder gesellschaftlicher Ignoranz verstanden wissen: »Wir wollen mit unseren Geschichten nicht unbedingt beschreiben, wie die Welt ist, sondern eher das Dilemma des Einzelnen aufzeigen, sie begreifen zu müssen.« *Sinn* allerdings ist auf diesem Album nur im Plural zu haben. Einen ganzen Song haben die Skeletons diesem Prinzip gewidmet: »I want these words to mean more than just that one thing«, singt Mehlan in *More than the one thing* immer wieder, ganz so, als ob er ausnahmsweise sicher gehen wolle, eindeutig verstanden zu werden.

Tatsächlich werden die scheinbar so einfachen Texte auf *People* vielschichtiger, uneindeutiger, je öfter man sie hört. Und damit sind die scheinbar simplen Fragen nach Täter, Opfer oder Schuld auf einmal gar nicht mehr einfach zu beantworten. Schon der Titel eines Songs kann in die Irre führen. *Barack Obama Blues* heißt einer und lässt sich leicht als Statement politischer Enttäuschung (miss)verstehen. Bei näherem Hinhören aber entpuppt er sich als Reflexion über die ehernen Gesetze US-demokratischer Repräsentanz. »Here we go again«, singt Mehlan darin und wundert sich, mit welcher Selbstverständlichkeit Millionen hoffnungsvoller Amerikaner immer wieder einen einzigen Mann zum quasireligiösen Heilsbringer ihres politischen Schicksals stilisieren.

*People* kann auf viele Arten gelesen werden. Als Sammlung menschlicher Katastrophen oder politischer Statements, als avanciertes Konzeptalbum über die Schizophrenien moderner Gesellschaften. Vor allem aber spielt es mit Erwartungen. Ganz am Ende des Albums wird Mehlans Gesang zum Mantra. In feierlichen Ton eines Gospels richtet er seine Stimme an einen Namenlosen: »No matter how bad it gets, you are still with us«. Wer dieses *you* ist? Gott etwa? Im Zweifelsfall: *more than the one thing*.

*

**Skeletons**
*People*
Crammed Discs / Indigo — 29.04.11

Ohne BOOTSY COLLINS hätte Funk ein Riesenproblem: Der gelernte Gitarrist aus Cincinatti, Ohio, zeichnete 1970 für den legendären Basslauf von James Browns *Sex Machine* verantwortlich und prägte nach seinen Lehrjahren beim Godfather of Soul in den Siebzigern als Bassist von George Clintons Funkbands Parliament und Funkadelic deren Sound. Auch Deee-Lite, Malcolm McLaren oder Snoop Dogg wollten anschließend nicht mehr auf Bootsys Künste am *Space Bass* verzichten. Sein neues Album *Tha Funk Capitol of the World* zeigt den 59-Jährigen in altbekannter Form. Beim Vorspiel in einem Berliner Fünf-Sterne-Hotel glitzert Bootsy von der Sonnenbrille bis zum pinkfarbenen Nagellack.
Seine Frau Patti ist ebenfalls anwesend und überwacht streng die Einhaltung der Interview-Zeit. Bootsy selbst ist die Entspannung in Person.

Vorspiel für

# B O O T S Y C O L L I N S

## »Wenn schon ein paar Flecken auf dem Laken sind und alles ein bisschen lockerer sitzt«

Interview und Musikauswahl — Jan Kedves und Anne Waak
Fotos — Claudia Rorarius

**James Brown**
*Get Up (I Feel Like Being a Sex Machine) (Part 1)* von der Single *Get Up (I Feel Like Being a Sex Machine)*
King Records — 1970

Wow! Dieses Stück bildet den Grundstein meiner Karriere. Für mich war es völlig unfassbar, als James Brown mich damals in seiner Band dabeihaben wollte. Ich meine: JAMES BROWN! Noch unfassbarer war, dass das Stück tatsächlich im Radio gespielt wurde.

**Aber vermutlich nur im Nachtprogramm?**

Nein, auch tagsüber. Alle meine Freunde sprachen mich darauf an: »Mann, ist das dein Bass da im Radio!?« Natürlich war »Sex« damals noch ein dreckiges Wort – und man darf nicht vergessen, dass sogar »Funk« damals noch einen unanständigen Beiklang hatte. Aber was *Sex Machine* angeht: Die Leute wollten das Stück nun mal hören, sie riefen massenhaft bei den Radiosendern an und verlangten danach. Unsere Konzerte waren alle ausverkauft. Die Radiosender konnten es sich also nicht leisten, das Stück gar nicht oder nur nachts zu spielen. Dazu waren wir viel zu erfolgreich, wir brachten Geld rein. So ist es doch immer: Jeder huldigt dem Papiergott!

**Wie sind Sie damals auf die Basslinie von *Sex Machine* gekommen?**

Sie basiert auf James Browns einfacher Philosophie: Jeder Takt hat vier Schläge, und alle in der Band können spielen, was sie wollen – solange sich alle auf der Eins wiedertreffen. »Give me the *one*!« – so sagte James immer. Daher bekam sein Funk diesen charakteristischen *Oomph* auf der Eins. Ich begriff zunächst aber nicht, wovon er sprach. Ich hatte nie Bass gelernt, ich war vorher Gitarrist gewesen, mein großes Idol war Jimi Hendrix. Aber da schon mein älterer Bruder Phelps *Catfish* Collins in der Band Gitarre spielte, musste ich den Bass übernehmen. Ich spielte natürlich erst mal viel zu viel. James unterbrach mich: »Ruhig Blut, mein Sohn. Gib mir erst mal die *Eins* – danach kannst du spielen, was du willst.«

**James Brown war wie ein Vater für Sie?**

Absolut. Ich schätzte an ihm, dass er Disziplin forderte. Einmal habe ich ihn allerdings ganz schön auf die Probe gestellt: Ich warf mir vor einem Konzert einen LSD-Trip ein. Das war wahnsinnig, denn man

brauchte einen glasklaren Kopf, um mit James Brown auf der Bühne zu stehen. Man musste auf jede kleinste Bewegung von ihm sofort reagieren können. Aus irgendeinem Grund hielt James mir immer vor, auf der Bühne high zu sein – was überhaupt nicht stimmte. Nur an diesem Abend, da war ich wirklich high! Ich schätze, es war eine pubertäre Trotzreaktion von mir.

**Wie reagierte er?**

Er rief mich nach dem Konzert in seine Garderobe und hielt mir eine riesige Standpauke. Ich begriff zwar, dass er stinksauer war, aber ich fand das alles nur lustig und grinste dauernd. Ich war auf Acid! Niemand durfte grinsen, wenn James Brown redete! Ich traute mich kaum ihn anzuschauen, denn sein Gesicht war lila, aus seinen Poren schossen Regenbogenvulkane und seine Haare brannten lichterloh! Ich bekam einen Lachkrampf. Da ließ er mich von seinen Bodyguards rauswerfen.

**Das war das Ende Ihrer Mitgliedschaft in seiner Band The J.B.'s?**

Nein, aber ich bekam deutlich zu spüren, dass er enttäuscht von mir war. Bis dahin hatte ich Privilegien genossen, er hatte mich oft in seinem Flugzeug mitgenommen und mir das Musikbusiness erklärt. Nun musste ich wie alle anderen im Tourbus fahren, ich gehörte jetzt sozusagen zum Fußvolk. Das war mir aber ganz recht, denn im Bus konnte ich ungestört kiffen und Jimi Hendrix hören.

**Bootsy Collins feat. Jimi Hendrix**
*Mirrors Tell Lies*
aus dem Album
*Tha Funk Capitol of the World*
Mascot Records — 2011

**Lemmy von Motörhead, der als junger Mann für Jimi Hendrix als Roadie gearbeitet hat, erinnert sich, dass er so gut Gitarre spielen konnte, weil er Spinnenfinger hatte.**

Stimmt, Jimi konnte seinen Daumen um das Griffbrett herumwickeln und dabei trotzdem noch mit den anderen Fingern Akkorde greifen – das war schon ziemlich spektakulär!

**Haben Sie ihn jemals persönlich getroffen?**

Leider nicht. Ich bin ihm nie näher gekommen als in dieser virtuellen Zusammenarbeit auf meinem neuen Album.

**Hendrix erzählt hier etwas über UFOs, man hört ihn auch singen. Wie sind Sie an dieses Audiomaterial gekommen?**

Letztes Jahr, zu seinem 40. Todestag, ist ein großes neues Jimi-Hendrix-Boxset erschienen, inklusive einer DVD mit einem neuen Dokumentarfilm über ihn. In diesem Film sollte Jimi Hendrix über sein Leben sprechen. Man rief mich an und fragte mich, ob ich mir vorstellen könne, ihm für diesen Dokumentarfilm meine Stimme zu leihen. Mir ist schon häufiger gesagt worden, dass meine Sprechstimme seiner ziemlich ähnelt. Also sprach ich einige persönliche, bislang unbekannte Notizen von ihm ein. Deepes Zeugs! Ich spürte sofort eine Verbindung und fragte seine Tochter Tamika, ob sie vielleicht ein paar Vocal-Spuren im Archiv hätte, die ich im Gegenzug auf meinem Album verwenden könnte. Ich erklärte ihr das Konzept des Songs *Mirrors Tell Lies*, daraufhin schickte sie mir einige Bänder mit Jimis Stimme.

**Bezieht sich *Mirrors Tell Lies* auf Hendrix' *Room Full of Mirrors*?**

Das denken viele, aber damit hat es nichts zu tun. Meine Überlegung hinter dem Song ist: Wenn du dich im Spiegel anschaust, siehst du nicht dich selbst, sondern nur deinen Körper. Das bist nicht du. Viele Menschen definieren sich nur darüber, was sie im Spiegel sehen, sie finden sich hässlich oder zu dick. Aber das, was einen ausmacht als Mensch, lässt sich nicht im Spiegel erkennen. Als ich für den Dokumentarfilm Jimis Notizen las, wurde mir klar, dass auch er ein falsches Selbstbild hatte. Er schaute in den Spiegel und sagte sich: Ich hasse diesen Typ. Jimi ließ sich aus der Bahn werfen. Ich selbst hatte viel Glück, denn ich stand auch einige Male kurz davor, mich zu verlieren, bin aber Gott sei Dank immer auf den Füßen gelandet.

**Buddy Bolden Band**
*Funky Butt*
aus der Compilation
*Funeral Songs – The Lonesome Road*
Documents — 2010

Das klingt nach Ragtime aus New Orleans.

**Es stammt aus dem Jahr 1907 und ist von Buddy Bolden, einem Jazz-Kornettisten aus New Orleans. *Funky Butt* gilt als erstes Stück, das dieses Wort – *funky* – im Titel trug.**

Interessant! Der schlechte Ruf des Wortes *Funk* kommt natürlich daher, dass es fast genauso klingt wie *fuck*. Man denkt automatisch an Sex, und zwar nicht an den allersaubersten, wenn sie wissen, was ich meine. Tatsächlich bedeutete früher *funky* vor allem, dass etwas stinkt. Wenn dir jemand sagte: »Mann, du riechst funky« – dann war das kein Kompliment. Niemand wollte *funky* riechen!

**Der Ursprung des Wortes wird in der Familie der afrikanischen Bantussprachen vermutet, genauer: im Kikongo-Begriff *lu-fuki*.**

Lu-was?

**Lu-fuki. Das bedeutet so viel wie *schlechter Körpergeruch*.**

Ah! Das passt. Wie so häufig in der afroamerikanischen Sprache ist die Bedeutung des Wortes dann irgendwann in etwas Positives verkehrt worden – bis man eben ganz stolz von sich sagte, man sei verschwitzt und *funky*.

**Wie übersetzt man dieses Wort in Sound? Wie definieren Sie Funk musikalisch?**

Funk hat eine Derbheit, einen rohen Groove. Funk ist unpoliert, ein bisschen lotterig. Aber mit Worten lässt sich diese Musik schlecht beschreiben. Ich würde sagen, Funk ist wie *sloppy seconds*.

***Sloppy seconds*?**

Sie wissen nicht, was *sloppy seconds* bedeutet? Nun ja, das ist, wenn mehrere Männer Sex mit derselben Frau haben. Der erste macht sein Ding fertig, dann kommt der zweite dran. Wenn schon ein paar Flecken auf dem Laken sind und alles ein bisschen lockerer sitzt – das ist *funky*!

**Deee-Lite**
*Groove Is in the Heart*
aus dem Album *World Clique*
Elektra — 1990

*(grinst und zupft auf einem Luftbass herum)*: Dum di da di da da bumm …

**Haben Sie den charakteristischen Basslauf von *Groove Is in the Heart* tatsächlich gespielt? In den Credits werden Sie zwar als Bassist genannt, aber eigentlich stammt der Basslauf doch aus einem Sample.**

Ja, aus *Bring Down the Birds*, einem Stück, das Herbie Hancock 1966 für den Score von Antonionis *Blow up* schrieb. Was man da in *Groove Is in the Heart* hört, ist aber kein Sample. Ich habe damals den Basslauf im Studio neu eingespielt, er hört sich zwar genauso an wie bei Hancock, ist aber ein bisschen fetter. Außerdem spielte ich ihn damals live, als ich mit Deee-Lite auf Tournee war.

**Wie kam es zu der Kollaboration mit Deee-Lite?**

Supa DJ Dmitry kontaktierte mich und fragte, ob ich mir vorstellen könne, mit Deee-Lite zu arbeiten. Anschließend schickte er mir eine Kassette mit der Demoversion von *Groove Is in the Heart*. Deee-Lite hatten zu diesem Zeitpunkt noch keine einzige Platte veröffentlicht, niemand kannte diese Vögel. Sie hatten nicht einmal Geld, um mich zu bezahlen!

**Warum hatten Sie trotzdem Lust auf die Zusammenarbeit?**

Weil ich mir eben diese Kassette anhörte und dachte: Wow! Lady Miss Kiers Stimme hat mich umgehauen, sie hatte diese absolute Aufrichtigkeit, die mich sofort überzeugte. Aber stellen Sie sich vor: Viele meiner Fans fanden es damals furchtbar, dass ich mit Deee-Lite auf Tour ging, weil deren Musik als House galt – und House mochten meine Fans nicht. Mir war das egal. House ist *funky*! Genauso handhabe ich das bis heute, wenn ich mit anderen Musikern kooperierte, sei es mit Fatboy Slim oder Snoop Dogg: Ich sehe es nie als Gefahr, meine Fans zu verprellen, sondern immer nur als Chance, ein neues Publikum zu erreichen.

**Malcolm McLaren &**
**The Bootzilla Orchestra**
*Something's Jumping in Your Shirt*
aus dem Album *Waltz Darling*
Epic — 1989

Dieses Stück habe ich mit Malcolm in Detroit aufgenommen. Das Streichersample stammt aus einem Walzer von Johann Strauss. Malcolm wollte ein ganzes Album mit Walzer-Samples aufnehmen und fragte mich, ob ich Lust hätte, mir Musik dazu auszudenken. Ich fand die Idee großartig. Er hatte immer diese irren Einfälle!

**Wie reagierten Sie, als er Sie ansprach? Er galt immerhin als der berüchtigte Punk-Svengali, und die Sex Pistols hatten so gut wie nichts mit Funk zu tun.**

Was mich anzog, waren nicht die Sex Pistols, und auch nicht, dass Malcolm als einer der Ersten Hiphop förderte. Ich war einfach fasziniert von seiner überbordenden Kreativität. Ich hatte tatsächlich das Gefühl, dass wir etwas Magisches erschaffen könnten, wenn wir Walzer und Funk zusammenbringen würden. Dreivierteltakt und Viervierteltakt zusammen! Das war fast so, als würde man die Russen und Amerikaner zusammen in einer Raumkapsel auf den Mond schießen und dann schauen, was passiert. Malcolm war jemand, der Menschen sofort für seine Geistesblitze begeistern konnte und ein untrügliches Gespür für Wow-Effekte hatte.

**Der Vogueing-Tänzer Willi Ninja, mit dem McLaren für *Waltz Darling* ebenfalls kooperierte, sagte einmal: »Pass bloß auf, wenn du eine gute Idee hast: Erzähl Malcolm nichts davon, sonst wird er sie dir klauen und als seine eigene ausgeben.«**

Ich habe nur gute Erfahrungen mit Malcolm gemacht. Er hat mich nicht beklaut.

Und selbst wenn: Ich war schon zufrieden, überhaupt mit ihm zu arbeiten.

**Und aus wem bestand das Bootzilla Orchestra?**

Das Bootzilla Orchestra hat es leider nicht wirklich gegeben, dafür war das Album *Waltz Darling* nicht erfolgreich genug. Wir hatten ursprünglich vorgehabt, damit auf Tour zu gehen, und wollten mir dafür ein kleines Walzer-Orchester zusammenstellen. Aus Kostengründen wurde nie etwas daraus – schade!

**Parliament**
*Give Up the Funk (Tear the Roof Off the Sucker)*
aus dem Album *Mothership Connection*
Casablanca — 1975

Ich erinnere mich genau an diese Aufnahme, es war eine fantastische Session, wir haben das Stück einfach so aufs Band gespielt. Jerome Brailey am Schlagzeug, mein Bruder Phelps – er ist letzten August gestorben, Gott hab ihn selig! – an der Gitarre, Bernie Worrell am Keyboard, ich am Bass, Fred Wesley an der Posaune und Maceo Parker am Saxofon. Wir hatten eine richtige Party im Studio! Hier hört man auch ziemlich genau, worum es beim P-Funk geht: Obwohl alles durcharrangiert ist, obwohl der Groove sehr *tight* ist, hat das Stück doch eine gewisse Zurückgelehntheit. Da sind wir wieder bei den *sloppy seconds* …

**Abgesehen vom Groove gehörte zum P-Funk von Parliament auch eine ganze Mythologie, mit Fantasiefiguren und eigenen Geschichten.**

Das ging alles auf George zurück. Er sieht die ganze Welt um sich herum ständig als gigantischen Zeichentrickfilm – und die Menschen als Comicfiguren. Entsprechend sollten wir uns alle einen Charakter ausdenken und uns Namen geben. Das war für uns überhaupt nicht schwierig, denn wir waren ja alle mit Cartoons aufgewachsen. *Spiderman*, *Hulk*, *Thor*, *Batman*: Das war unsere Kindheit. Ich liebte auch die *Flintstones*: Yabba Dabba Doo! So wurden wir zu Comicfiguren. Mein Bruder war *Catfish*, Gary Cooper wurde *Muddbone*, Clarence Haskins wurde *Fuzzy*, ich war *Bootsy*. Besonders lustig war das natürlich, wenn man dazu noch kräftig Joints durchzog. Irgendwann artete es immer weiter aus und wir begannen, in den Songs jeweils noch andere Namen zu tragen. Ich, *Bootsy*, sagte, ich wäre gern *Casper*, der freundliche Geist. Und natürlich war ich gleichzeitig *Bootzilla*.

**Nach *Godzilla*?**

Genau. Im Nachhinein erkläre ich mir diese Figuren und diese ganze P-Funk-Mythologie so: Natürlich hatten wir keine Lust darauf, die armen kleinen Jungs von neben-

an zu sein. Wir wollten nicht *wir selbst* sein. Die Welt der Superhelden – das war die Welt, die wir in unseren Köpfen ohnehin schon bewohnten. Also erklärten wir uns auf der Bühne zu Space-Helden!

**Sun Ra**
*Space Is the Place*
aus dem Album *Space Is the Place*
Blue Thumb Records — 1973

**Sun Ra erschuf eine ganze Philosophie um seinen Jazz. Es gab das *Mothership*, die Rede vom Dasein als Aliens und von Reisen durchs Weltall.**

Ja, es bestehen einige Ähnlichkeiten zu dem, was wir mit Parliament und Funkadelic machten. Und zwar so viele, dass manche Leute sogar dachten, wir hätten uns Sun Ra zum Vorbild genommen. Dabei habe ich ihn erst entdeckt, nachdem diese ganze Ikonografie unser Schaffen bereits durchdrungen hatte. Insofern hat Sun Ra mich nicht beeinflusst. Aber ich bin mir sicher, dass George mit ihm vertraut war.

**Woher kam bei Ihnen die Affinität zu Afro-Futurismus und Sci-Fi-Bildsprache?**

Wollen sie eine ehrliche Antwort? Ich bin der festen Überzeugung, dass wir aus einer anderen Welt stammen und von einem höheren Wesen hier nur geparkt sind. Die Erde ist der Schrottplatz eines großen Experimentes namens Menschheit. Vor uns gab es die Dinosaurier – das ging schief. Die im Buch Moses erwähnten Riesen auf Erden – schiefgegangen. Der Mensch ist das vorläufige Ergebnis dieser Versuche. Wie kommt es, dass sich niemand erklären kann, wie die ägyptischen Pyramiden gebaut wurden? Wie Atlantis entstanden ist? Wir können es uns nicht erklären, weil wir es nicht wissen sollen.

**Sie glauben tatsächlich an Aliens?**

Oh ja. Die Frage ist aber nicht, wann sie kommen werden. Wir selbst sind diese Aliens!

**Die Sci-Fi-Ikonografie des Afro-Futurismus entwickelte sich auch aus einem Gefühl der Diaspora, des Fremdseins innerhalb der amerikanischen Gesellschaft. Wären Funkadelic und Parliament heute, wo Amerika einen schwarzen Präsidenten hat, überhaupt noch denkbar?**

Aber natürlich. Es ist ja nicht so, dass mit Obama auf einmal für Afroamerikaner alles toll ist – das Gefühl, nicht als Teil der Gesellschaft akzeptiert zu werden, bestimmt nach wie vor das Leben vieler.

**Snoop Doggy Dogg**
*Who Am I? (What's My Name?)*
aus dem Album *Doggystyle*
Death Row — 1993

Oh, Snoop! Mit ihm habe ich schon häufig zusammengearbeitet. 2004 zum Beispiel habe ich bei seinem Album *Rhythm & Gangsta* mitgemacht, und auf meinem neuen Album ist er bei dem Stück *Hip Hop @ Funk U* dabei. Er und Ice Cube – im Grunde die gesamte West-Coast-Posse – liebten ja P-Funk. Sie benutzten für ihren G-Funk eine Menge Samples von Parliament und Funkadelic – auf sehr überzeugende Weise, wie ich finde.

**Haben Sie vielleicht auch sprachlich Einfluss auf Snoop Dogg ausgeübt?**

Sie meinen, weil er in seiner eigenen Fantasiesprache spricht? *Shizzle*, *nizzle*, *fizzle*. Dafür bin ich sicher nicht allein verantwortlich, aber es ist schon möglich, dass er sich von meinem Alter Ego Bootzilla hat inspirieren lassen. Snoop hat sich ähnlich wie ich zur Comicfigur stilisiert, mit eigenem Look und eigener Sprechweise. Er hat mich auch schon oft zu Hause besucht und einige meiner Kostüme anprobiert.

**Tatsächlich?**

Ja, das waren dann die Momente, in denen ich ihn anschaute und mich fragte: So laufe ich wirklich herum?

*

**Bootsy Collins**
*Tha Funk Capitol of the World*
Mascot Records / RTD — 29.04.11

Spex-Gespräch

# B L A C K L I P S

## »Eine patriotische Burka, was gibt's dagegen zu sagen?«

Interview — Sebastian Hammelehle
Fotos — Gianni Occhipinti

Im Gegensatz zu ihrer niedlichen Selbstbezeichnung als »Flower-Punks« sind die BLACK LIPS für ihre drastischen Bühnenshows bekannt. Angefangen haben sie vor mittlerweile zwölf Jahren als Teenage-Band an einer High School in Atlanta, Georgia. Es kann davon ausgegangen werden, dass der Schulverweis wegen Bildung einer »gefährlichen Subkultur« eher förderlich für ihre Musikkarriere war. Drummer Joe Bradley und Gitarrist Ian Saint Pé empfingen in Hamburg Sebastian Hammelehle für ein Gespräch über ihr sechstes, von Mark Ronson produziertes Studioalbum *Arabia Mountain*. Das führt fort, wofür das Quartett musikalisch steht: poppigen Sixties-Garagenrock.

**Kaum eine Band ist so berühmt für Exzesse im Konzert wie die Black Lips.**

IAN SAINT PÉ Oh ja. Das fiel mir auch auf, als ich ganz frisch bei der Band war. Ich stieß 2004 dazu. Da traten wir in Deutschland auf, in München …
JOE BRADLEY Dort trafen wir King Khan von King Khan And The Shrines. Der Promoter hatte Geburtstag. King Khan warf Salat nach uns, Kuchen, Bierflaschen. Der Boden war bedeckt mit Scherben, Kuchen, Pasta und Salatblättern. Jared Swilley, unser Bassist, schnitt sich an einer der zerbrochenen Flaschen. King Khan trank sein Blut. Danach hatten wir dort Hausverbot.

**Hausverbote scheinen bei Ihnen geradezu normal zu sein. Wurden Sie nicht sogar aus Indien ausgewiesen?**

ISP Wir wurden schon oft rausgeworfen. Aber wir sind letztlich überall wieder reingekommen. Nur nach Indien nicht.
JB Es wurde aber kein formales Einreiseverbot gegen uns verhängt.

**Sie würden aber keinen indischen Club mehr finden, der Sie spielen ließe?**

JB Das käme wahrscheinlich aufs Geld an.
ISP Money makes the world go round – nicht, dass Sie das nicht schon gewusst hätten.

**Was genau ist in Indien passiert?**

ISP Cole Alexaner, unser Sänger und Gitarrist, und ich küssten uns auf der Bühne – Homosexualität in der Öffentlichkeit ist in Indien verboten. Darauf stehen drei Monate Haft. Irgendjemand sagte uns: Da hinten sind Bullen – lass uns abhauen! Wir verließen den Club, rasten zum Flughafen und nahmen den nächstbesten Flug. Nach Berlin. Dort trafen wir King Khan wieder und veranstalteten ein kleines Grillfest.

**Haben Sie Cole Alexander geküsst, um einen Eklat zu provozieren?**

ISP Nein, einfach so. Es war ein Rock'n'Roll-Konzert. Da passiert so was. Die Leute drehen durch. Wir sind berühmt dafür, irre Sachen zu tun.
JB Wir halten uns nicht an Konventionen.

**Wobei die Idee, durchzudrehen, im Rock'n'Roll ziemlich konventionell ist.**

JB Das kommt ganz auf die Perspektive an.
ISP Wir hatten nichts geplant, das war alles spontan. Uns war nicht klar, dass wir etwas Illegales tun. Wir stellen unsere eigenen Regeln auf. Letztlich ist das ja auch unser Job.
JB Mehr noch als unser Job: Das ist unser Leben.
ISP Es gibt auch Leute, die sagen, dass diese Ausweisung aus Indien am Ende sogar Werbung für uns war.
JB Aber wir haben es eben nicht darauf angelegt, ausgewiesen zu werden. Es hat uns tausende von Dollar gekostet. Das Geld ist weg!
ISP Noch dazu hatte ich damals eine indische Freundin. Was gar nicht so einfach war. Viele Inder in den USA legen Wert darauf, ihre Kinder mit den Kindern anderer Inder zusammenzubringen. Ich versuchte also, ihre Eltern zu beeindrucken: Wir treten in Indien auf! Und dann wurden wir rausgeschmissen. Das kam gar nicht gut an. Ich bin längst nicht mehr mit dem Mädchen zusammen.

**Ist es nicht ebenso anstrengend wie ins Büro zu gehen, auf der Bühne Abend für Abend gegen Konventionen verstoßen zu müssen?**

ISP Das Leben ist eben ungerecht. Wir flippen auch nicht jeden Abend aus. Manchmal beschweren sich die Zuschauer deshalb …

**»Ihr habt nicht mal gekotzt auf der Bühne!«**

ISP Genau.
JB Cole allerdings hat heute schon gekotzt. Vor fünf Minuten. Auf dem Boden hier ist noch der Kotzfleck.

**Im Backstage-Raum, wo niemand es mitbekommt.**

ISP Ich habe es mitbekommen. Ihm kam die Bockwurst von der Tankstelle wieder hoch.

**Haben Sie es gefilmt und bei YouTube reingestellt?**

JB Nein. Aber hier, im Mülleimer, liegt noch das Handtuch. Sie können es mitnehmen, wenn Sie möchten.
ISP Cole hat zu viel Magensäure.
JB Ein gesundheitliches Problem. Sieht cool aus, geht aber auf die Stimmbänder.

**Sie scheinen es ernst zu meinen mit dem Rockstar-Leben.**

ISP Mein Bruder ist Ingenieur in einem Atomkraftwerk. Er hat alles, verdient sehr viel Geld. Aber zu mir sagt er: »Ich bin stolz auf dich – ich habe alles, nur eines nicht. Und das hast du: einen Traum.« Wir spielen Rock'n'Roll, das ist unsere Motivation.

JB Wir können nichts anderes. Als ich vierzehn war, habe ich angefangen, Garagenrock zu hören, The Stooges, Rocket From The Crypt.
ISP Crypt Records, damals noch hier in Hamburg, die haben uns zu dem gemacht, was wir heute sind. Ich lebte damals noch in New Orleans, die anderen …
JB … in Atlanta.
ISP Als ich 16 war, brachte mein Bruder Thrasher nach Hause, das Skatermagazin. So lernten wir Black Flag kennen. Mein Bruder hat sich die EPs nachgekauft, das waren die entscheidenden Platten, die mich zum Punk gebracht haben. Und dann natürlich The Kinks, die haben mich zur Musik der Sechziger gebracht. *You Really Got Me*, das ist mehr Punk als Punk. Da-da-da-da-datt!

***Arabia Mountain*, Ihre neue Platte, klingt eher wie Musik aus der Zeit, als The Kinks gerade erst anfingen.**

JB Es gibt zumindest einige Popsongs auf der Platte, stimmt. Aber wir haben schon immer Popsongs aufgenommen.

**Auf Ihrer vorigen Platte, *200 Million Thousand*, gab es fast keine Popsongs. Auf der Platte davor, *Good Bad Not Evil*, dagegen einige: *Cold Hands* oder *Bad Kids* zum Beispiel.**

JB Für *200 Million Thousand* haben wir uns deutlich weniger Zeit genommen als für *Arabia Mountain*. Diesmal konnten wir aus 33 Songs auswählen und haben uns dann für 16 entschieden. Bei *200 Million Thousand* hatten wir überhaupt nur 17 Songs geschrieben.

**Was nicht heißt, dass *200 Million Thousand* eine schlechte Platte wäre …**

ISP Nein, aber nach *Good Bad Not Evil* haben die Leute ein Album wie *Arabia Mountain* erwartet. Das kam dann aber nicht.

***Arabia Mountain* wurde von Mark Ronson produziert. War das Ihre eigene Entscheidung oder die Ihres Managements?**

JB Unser Label, Vice, hat uns immer wieder gefragt, ob wir es nicht mal mit einem Produzenten versuchen wollten. Die Platte von Amy Winehouse, die Ronson produziert hatte, gefiel uns ziemlich gut. Wie heißt sie noch gleich?
ISP *Back to Black.*
JB Er war der einzige Produzent, der für uns in Frage kam. Amy Winehouse klingt *old-school*, wie in den frühen Siebzigern, späten Sechzigern.
ISP Wir haben dann zehn Songs mit ihm aufgenommen, die meisten davon in New York. Er ist ein netter Kerl, jemand der Dinge eher orchestriert. Er hat uns das Vintage-Equipment besorgt, einen richtig guten Toningenieur.
JB Er wusste genau, wie es klingen muss. Wo die Mikrofone hingestellt werden müssen. Er rückte mit einer ganzen Schar von Leuten an, allesamt in der Lage, die Ideen in seinem Kopf zu erkennen und umzusetzen.

**Und, hat sich der Aufwand gelohnt?**

ISP Das Entscheidende ist, wenn man die Platte auf einer richtig guten Anlage hört, dann klingen das Schlagzeug …
JB … und der Bass, die ganze Rhythmus-Sektion viel besser. Wenn früher ein DJ einen unserer alten Songs richtig laut aufdrehte, hörte sich das schrecklich an. Die Leute haben die Tanzfläche sofort verlassen.
ISP Man konnte es bislang kaum ertragen, unsere Musik über eine große Anlage zu hören. Jetzt ist das möglich. Aber natürlich hat Ronson nicht die Songs geschrieben. Das waren wir.

**Warum heißt Ihre neue Platte *Arabia Mountain*?**

ISP Das obliegt ganz Ihrer Interpretation – wie bei einem Gedicht.

**Gut!**

ISP Hören Sie sich die anderen Songs an. Nahe Atlanta gibt es einen Ort, der heißt Arabia Mountain.
JB 45 Minuten östlich der Stadt. Ein kleiner Granithügel. Letztlich ist es gar kein richtiger Berg. Sieht nur so aus. Wir haben dort Fotos fürs Plattencover gemacht.
ISP Der zweite Teil von *Friedhof der Kuscheltiere* wurde dort gedreht. Natürlich könnte man das Ganze in einem etwas breiteren politischen Rahmen denken, an den Mittleren Osten denken …
JB … aber wir sind keine politische Band.

**Im Video zur Single *Modern Art* fallen Bomben. Ist das nicht politisch?**

JB Das ist keine politische Aussage. Es sollte einfach gut aussehen.

**Die lustige Seite des Krieges?**

JB Wir zeigen einfach Bomben. Zugegebenermaßen ein bisschen billig.
ISP Haben Sie das nackte Mädchen auf dem Cover gesehen?

**Ist es dasselbe Mädchen wie das, das im Videoclip zu *Modern Art* eine Burka mit der amerikanischen Flagge trägt?**

ISP Nein, das war Cole. Das war lustig.

**Wie kam Cole Alexander dazu, eine Burka aus dem Stoff der amerikanischen Flagge zu tragen?**

JB Er hat sie in einem muslimischen Laden gekauft. Eine patriotische Burka, was gibt's dagegen zu sagen?

**Wenn die Platte einer Band *Arabia Mountain* heißt, ein Musiker der Band eine Burka trägt und die Band dann, wie in Ihrem Fall, auch noch mit Wafah Dufour, einer Nichte Osama bin Ladens befreundet ist, könnte man glauben, auf einen größeren Zusammenhang gestoßen zu sein.**

JB Wie heißt noch mal dieser BBC-Slogan? »One World« …
ISP Können wir nicht alle einfach Freunde sein?

**Wo haben Sie Wafah Dufour kennengelernt?**

ISP Wir haben sie in New York getroffen.
JB Sie wäre gern Popstar und arbeitet als Model. Wir hatten in der Zeitung über sie gelesen. Cole wollte ein paar Songs für sie produzieren. Die Presse hat das Ganze dann ziemlich aufgeblasen. Bislang ist noch gar nichts passiert.
ISP Beim Treffen trug ich ein T-Shirt mit der Aufschrift »I Hate God«, irgendwie hat sie das wohl falsch verstanden. Jetzt fühlt sie sich ausgenutzt.

**Haben Sie ihr kondoliert, als ihr Onkel getötet wurde?**

ISP Nein.

**Haben Sie Bin Ladens Tod gefeiert, wie so viele ihrer Landsleute?**

ISP Nein. Die Frage ist doch: Wann wurde er erschossen? Hat man gewartet, bis in England das Royal Wedding vorbei war? Ich bin mir sicher, man wusste schon vorher, wo er steckte.
JB In einem Blog wurde ja mal

behauptet, Kate Middleton, die heutige englische Prinzessin, sei in London bei einem Konzert von uns gewesen. Ich weiß nicht recht, ob ich das glauben soll.
ISP Ich wünschte, ich hätte sie gesehen.
JB Egal. Wir sind jedenfalls nicht politisch. Wir spielen Rock'n'Roll!

**Wie haben Sie den 11. September erlebt?**

ISP Das war irre: Ich wachte auf, schaltete den Fernseher an – und dann das.

**Wie alt waren Sie damals?**

ISP Jetzt bringen Sie mich noch dazu, mein Alter zu verraten? Keine Ahnung. 20? 18? Wann war das?
JB 2001.
ISP Hmm.

**Spielt das Alter für Berufsjugendliche wie Sie überhaupt eine Rolle?**

ISP Ich wäre gern noch mal jung. 14, 15 Jahre alt. Alles ist so neu. Diese Begeisterung, die einen ergriff, wenn man zum Beispiel das erste Mal Black Flag hörte! Ich schaue den Jugendlichen bei unseren Konzerten in die Augen – und drehe einfach durch. Diese Energie!

**Kann man sich diese Energie bewahren?**

ISP Zur Hölle, nein! Es wird niemals mehr so sein wie beim ersten Mal.

**Deprimierend.**

ISP Man kann ja letztlich wegen allem deprimiert sein. Scheiß drauf!

**Haben Sie schon mal in Arabien gespielt?**

JB Wir sind in der Westbank aufgetreten und in Israel. In Bethlehem haben wir mit unseren Akustikgitarren auf der Straße gespielt. Eigentlich wollten wir im Herbst eine Syrien-Tour machen, aber momentan sieht es da schlecht aus. Wir waren in der syrischen Botschaft in Washington D.C., die wollten uns unterstützen, aber seitdem hat sich in Syrien einiges getan.
ISP Vielleicht, wenn es wieder ein bisschen ruhiger wird. Wir planen eine Tour durch Syrien, den Libanon, die Türkei …
JB … Kurdistan, den Irak.
ISP Die Türkei ist toll. Richtig cool. Ich weiß, es ist ein Klischee, aber Rock'n'Roll ist eine Sprache, die weltweit verstanden wird.

**Ihre Musik ist also nicht retro?**

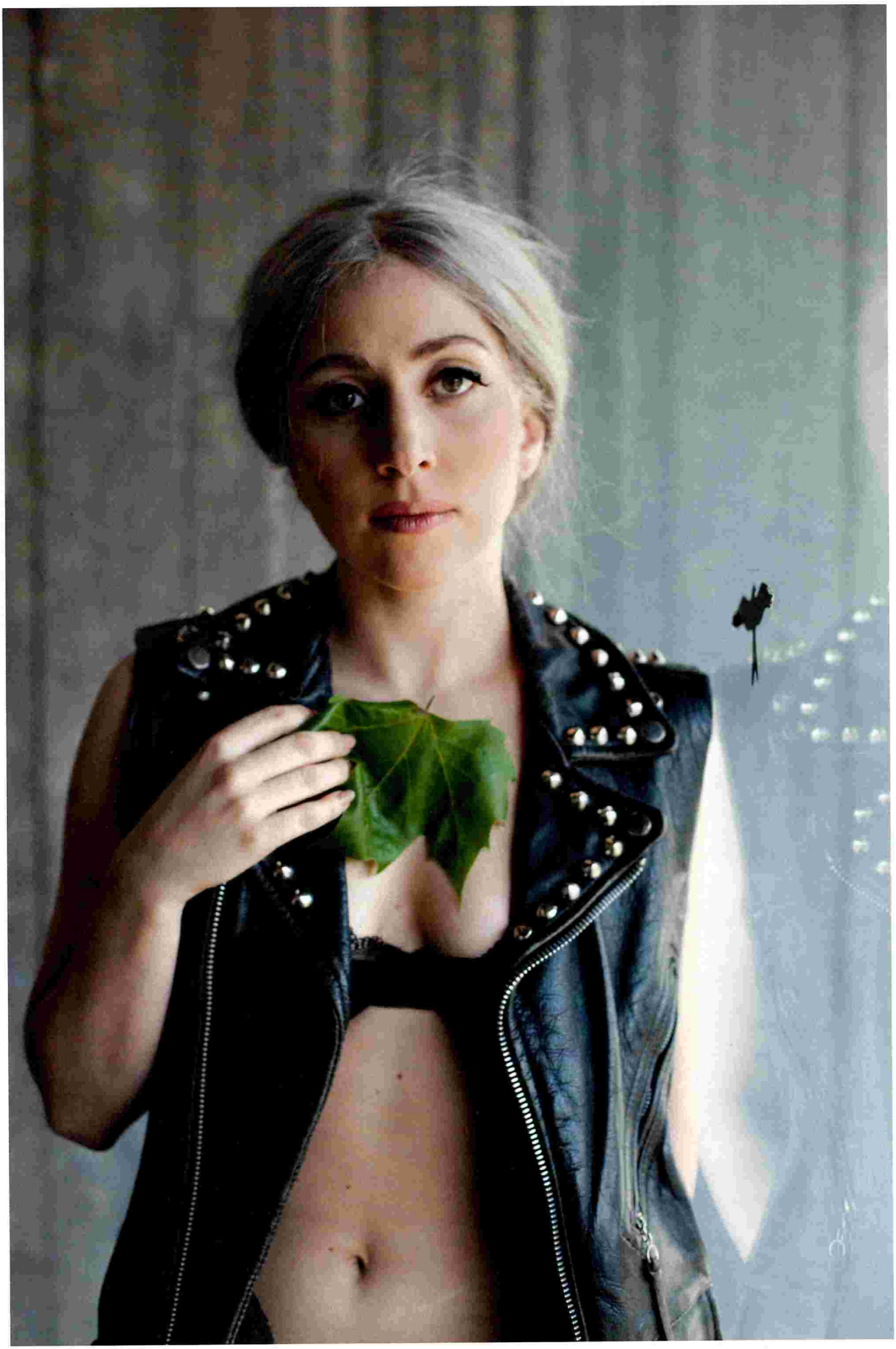
ISP Nein. Es ist moderne Musik, die von Leuten gemacht wird, die alte Sachen mögen.
JB Wie sagt man: Wenn's nicht kaputt ist, muss man's auch nicht reparieren.
ISP Seit den Sechzigern ist viel passiert. Wir nehmen uns all das, was wir mögen, mischen es – und was dabei herauskommt, nennt man Black Lips.

**Und wie wichtig sind Drogen?**

ISP Da fragen Sie den Falschen. Ich mag Drogen, aber ich brauche sie nicht. Ich mag Alkohol. Wie heißt das auf Deutsch? Schorle – das ist mein Getränk. Eine Flasche Wein, eine Flasche Mineralwasser.
JB Hauptsache kein Rum. Kriegt man nur 'nen Kater von. Bier, Tequila, Scotch, das ist korrekt.

*

**Black Lips**
*Arabia Mountain*
Vice Records / Coop / Universal — 07.06.11



Fotos — Wolfgang Tillmans

Seit Wochen dominiert LADY GAGA mit ihrem Album *Born This Way* nicht nur die Charts, sondern auch die Diskussionen. Worin genau besteht die Politik ihrer All-Over-Inszenierungen, und ist die Musik der 25-Jährigen dabei nur Nebenschauplatz oder Dreh- und Angelpunkt? In einer mit Judith Jack Halberstam, Georg Seeßlen, Victor P. Corona und den Autorinnen des amerikanischen Blogs *Gaga Stigmata*

# LADY GAGA

## *natürlich!*

treffend besetzten Expertenrunde erörtern Oskar Piegsa und Jan Kedves das System Gaga. Anschließend hört sich Kedves *Born This Way* noch einmal genauer an und erkennt darin einen Beleg für Bret Easton Ellis' Theorie des *Post-Empire*. Zum Schluss schreibt Philipp Ekardt über die verblüffende Natürlichkeit der hier abgedruckten Fotografien, die Wolfgang Tillmans im Sommer 2010 mit Lady Gaga im Duisburger Lehmbruck-Museum und dessen Park aufnahm.

# *»Ihr großer Vorteil besteht in ihrer vollkommenen Durchschaubarkeit...«*

# DAS KLÄRENDE GESPRÄCH ÜBER LADY GAGA

**Fragen und Interview-Collage — Jan Kedves und Oskar Piegsa**

**Am transatlantischen E-Mail-Roundtable diskutieren: die amerikanische Englisch-Professorin und Queer-Theoretikerin JUDITH JACK HALBERSTAM; der amerikanische Kultursoziologe VICTOR P. CORONA, Verfasser des im März im Journal of Popular Culture erschienenen Essays *Memory, Monsters, and Lady Gaga*; der Spex-Autor und Filmwissenschaftler GEORG SEEßLEN; sowie die beiden Betreiberinnen des Blogs *Gaga Stigmata* (http://gagajournal.blogspot.com), die Performance-Künstlerin KATE DURBIN und die Literaturwissenschaftlerin MEGHAN VICKS.**

**Warum lohnt es sich, über Lady Gaga nachzudenken?**

GEORG SEEßLEN Nachdenken lohnt sich immer. Abgesehen davon gibt es einen Lady-Gaga-Effekt – das heißt, dass durch sie Bedeutung und Bewegung erzeugt werden. Außerdem gefällt mir manches, was Lady Gaga macht, ganz gut, insbesondere die Bilder, die sie projiziert.

JUDITH JACK HALBERSTAM Man muss sich gar nicht unbedingt für Lady Gaga interessieren, aber dafür, was sich an ihr über den Stand der Popkultur ablesen lässt, etwa über die Genealogie inszenierter Weiblichkeit, über Feminismus und Innovation.

VICTOR P. CORONA Aus soziologischer Sicht ist ihre enorme Prominenz und Rolle als Superstar faszinierend, ihr Spiel mit Identitäten und ihre Fähigkeit, sich mit grellen Spektakeln in unser kollektives Gedächtnis einzuschreiben.

KATE DURBIN und MEGHAN VICKS Wir haben diese Frage an die Leser unseres Blogs weitergegeben. Einige antworteten, dass es nicht auf das Warum, sondern auf das Wie unseres Nachdenkens ankommt – dass wir Lady Gaga lieben oder hassen, aber unmöglich ignorieren können. Über das Medium der Dance Music erreicht sie viel mehr Menschen als andere Performance-Künstlerinnen, und sie ist der erste Popstar seit langer Zeit, der es sich zum Programm macht, seine Fans zu bestärken – insbesondere die jungen, homosexuellen und alleingelassenen unter ihnen.

**Lady Gaga verheimlicht nicht, dass ihre Inszenierung das Ergebnis kollaborativer Arbeit ist. Es gibt sogar eine eigene Fan-Website, die ausschließlich ihrem Team, dem Haus of Gaga, gewidmet ist. Richtet sich obsessives Fanverhalten hier nicht auf das Privatleben des Stars, also auf das vermeintlich Authentische hinter der Fassade, sondern auf die Produktionsbedingungen der Fassade selbst? Ist sie ein *Meta-Popstar*, der das System Popstar offenbart und thematisiert?**

HALBERSTAM Na ja, wie Lady Gaga selbst sagt: Sie hat Glamour und Prominenz studiert und das Gelernte dann in die Praxis umgesetzt.

DURBIN/VICKS Sie ist definitiv ein Popstar, der offenbart, wie das Popstarsein funktioniert. Mit ihrem Debütalbum *The Fame* beanspruchte sie Prominenz ja nicht nur als Thema, sondern auch als Lifestyle, sie erklärte ihn zu ihrer Identität.

HALBERSTAM Wie bereits Andy Warhol vor ihr tut sie nicht so, als verstecke sich hinter der performten öffentlichen Rolle eine reale, authentische Persönlichkeit.

## Lady Gaga präsentiert sich nicht als äußerer Schein eines unergründlichen Subjekts, sondern als reine Oberfläche.

DURBIN/VICKS Viele ihrer Erzählungen sind Meta-Erzählungen über die Prominenz. Zum Beispiel das Video zu *Bad Romance*, das vom warenförmigen Popstar erzählt, oder ihr Auftritt bei der Grammy-Verleihung 2010, bei dem sie sich als Industrieprodukt einer »Fame Factory« inszenierte. Die Anspielung auf Andy Warhols Factory ist hier offensichtlich.

CORONA Die zentrale Parallele zwischen Warhols Factory und dem Haus of Gaga ist die Kooperation von Kulturschaffenden mit ganz unterschiedlichen Hintergründen und Perspektiven. Mit diesem Modell des kreativen Netzwerks ist sie aber nicht allein. Zum Beispiel umgibt sich die Band Semi Precious Weapons, die im Vorprogramm von Lady Gaga aufgetreten ist, mit dem sogenannten »Precious Empire«, zu dem New Yorker Künstler wie Darian Darling und Breedlove gehören.

SEEßLEN Nehmen wir für den Augenblick an, Lady Gaga sei so etwas wie eine soziale Skulptur im Sinne von Joseph Beuys. Dazu gehören drei Dinge: Erstens sind die Adressaten Bestandteil der Kunst, und der Kunstraum öffnet sich zur Gesellschaft hin. Das Ritual der Kunst – Emanation von Sinn auf der einen Seite, Bewunderung und Faszination auf der anderen – löst sich in eine dialogischere Form auf. Die Fans werden Teil des Kunstwerks. Zweitens ist die soziale Skulptur ein Gesamtkunstwerk, nicht im Wagner-Wallawalla-Stil als totale oder sogar totalitäre Kunst, sondern im Sinne unendlicher Verknüpfungen. Drittens besteht die Metaphysik jeder sozialen Skulptur in dem Satz: »Jeder ist ein Künstler.« Der Abstand zwischen Künstler und seinem Adressaten darf deshalb weder technisch noch semiotisch zu groß sein.

CORONA Lady Gaga führt ihren Fans vor, dass Identitäten herstellbar sind. Damit geht sie einen Schritt weiter als die herkömmlichen Botschaften der Selbstakzeptanz. Ihre Idee ist, dass man hart arbeiten muss, um das Bild von sich zu konstruieren, das man sein will.

**Inwieweit hängt Lady Gagas selbstreflexive Pop-Inszenierung mit Shows wie *American Idol* bzw. *Deutschland sucht den Superstar* zusammen, die bereits vor ihr den Mythos der Spontaneität und Geniehaftigkeit angegriffen haben und stattdessen die Idee propagierten, dass Star zu sein vor allem harte Arbeit und Disziplin erfordert?**

HALBERSTAM Die Idee, Prominenz sei die Konsequenz von Genialität, sollte schon in den fünfziger Jahren zur Ruhe gelegt worden sein – von Andy Warhol, von der postmodernen Kunst, vom Diktum des *Todes des Autors* in der Literaturtheorie und so weiter. *American Idol* ist dagegen bloß ein neuer Aufguss der Klischees vom amerikanischen Traum, die bis zum Erbrechen durchgekaut werden.

DURBIN/VICKS Es gibt schon eine Parallele zwischen Lady Gaga und Castingshows, denn beide zeigen, wie Prominenz konstruiert wird. Der Unterschied ist, dass die Teilnehmer bei *American Idol* keinerlei Kontrolle haben – sie sind der Gnade der Jury und der Zuschauer ausgeliefert. Lady Gaga hingegen hat sich selbst zum Superstar gekrönt.

## Wenn wir sie mit *American Idol* vergleichen, dann ist sie gleichzeitig Teilnehmerin und Jury.

SEEßLEN Für Lady Gaga gilt es einen doppelten Kampf zu führen: Gegen den Authentizitäts- und Geniekult, der übrigens weniger abgeschafft als vielmehr zur Koexistenz gedrängt wird, aber auch gegen die Enteignung durch die Castingshows, die ja nicht so sehr die falschen Künstler machen, sondern die Künstler falsch machen. Um Lady Gaga zu sein, muss Lady Gaga beiden eine lange Nase drehen.

DURBIN/VICKS Als sie kürzlich selbst bei *American Idol* aufgetreten ist, weigerte sie sich, die Rolle der Jurorin zu übernehmen. Stattdessen bestand sie darauf, die Teilnehmer als Mentorin zu ermutigen und zu stärken. Lady Gaga will die Kontrolle über ihre Arbeit nicht abgeben und nicht wie ein Stück Fleisch behandelt werden, also tut sie das anderen auch nicht an. Dennoch glaubt sie an die Popmusik und an die gute Seite von *American Idol*, nämlich jungen Leuten Aufmerksamkeit zu verschaffen. Deshalb ist sie trotz allem in dieser Sendung aufgetreten.

**Eine Errungenschaft von Pop war bisher, dass man außer Selbstinszenierung nichts *richtig* können musste, um Popstar zu sein. Madonna, mit der Gaga häufig verglichen wird, ist weder eine gute Sängerin, noch spielt sie ein Instrument, noch schreibt sie ihre Songs allein. Lady Gaga aber kann alles geradezu streberhaft gut: singen, komponieren, Klavier spielen. Vertritt sie ein reaktionäres Popmodell?**

HALBERSTAM Ich kann Lady Gaga beim besten Willen nicht mit Madonna vergleichen. Die beiden kommen aus unterschiedlichen technologischen Epochen, und anders als

Madonna ist sich Lady Gaga sogar der subkulturellen Einflüsse bewusst, die ihre Arbeit prägen.

CORONA Ich mag Madonna, aber auch ich hoffe, diesen Vergleich bald ad acta legen zu können. Die Musik und das Image des *Material Girl* spielten mit der Selbstermächtigung von Frauen, der Lust am eigenen Körper, der Verkündigung eigener Wahrheiten und dem Spektakel des Sex. Das *Mother Monster* Lady Gaga behandelt das Gegenteil all dessen: die Überwindung von Geschlechteridentität, die Gefangenschaft im eigenen Körper, die Belanglosigkeit von *Wahrheit* und das Spektakel des Spektakulären selbst.

DURBIN/VICKS In gewisser Weise stimmt es, dass Lady Gaga etwas Reaktionäres tut. Sie eifert Grace Jones, Freddy Mercury und Michael Jackson nach, also Künstlern, die nicht nur berühmt, sondern unglaublich talentiert sind bzw. waren. Denn seien wir ehrlich, lange wurde doch erwartet, dass Künstler in dem, was sie tun, sehr gut sind! Lady Gaga ähnelt insofern alten Entertainern, weil sie an die perfekte Show glaubt.
Der Unterschied ist:

## Für sie hört die Show niemals auf, oder genauer: Sie entlarvt das Leben selbst als Show. Und deshalb ist sie alles andere als reaktionär.

**Der Reiz von Lady Gaga war zu Beginn, dass man es mit einem Riesenphänomen zu tun hatte, ohne zu wissen, wer die Person dahinter ist. Diese Leerstelle scheint jedoch allmählich in Interviews und Home Stories mit Persönlichem gefüllt zu werden. Ist das gefährlich für ihr Projekt?**

SEEßLEN Lady Gaga ist nicht nur eine soziale Skulptur, sondern auch eine temporäre Skulptur. Ob das Abbauen dieser sozialen Skulptur, also das Auseinandernehmen, das spektakuläre Zertrümmern oder das sang- und klanglose Verschwinden – einschließlich eines möglichen Neuerscheinens – selbst Teil der Kunst oder Teil ihrer Krise wird, bleibt abzuwarten. Zu vermeiden ist es wohl eher nicht, denn eine Dauerausstellung tendiert ja gerade dazu, die alten Riten und Kulte wiederherzustellen. Dass der Autor außerhalb des Werkes sichtbar wird, ist in aller Regel ein untrügerisches Indiz dafür, dass sich die Show dem Ende zuneigt, denn dadurch macht er sich nur angreifbarer und trivialer.

DURBIN/VICKS Die Aussage, dass Gaga die *wirkliche* Person hinter ihrem Spektakel nicht offenbart hat, ist falsch und zeugt von einem weitverbreiteten Missverständnis. Schon in ihren ersten Interviews bestand Stefani Germanotta darauf, dass Lady Gaga ihre reale Identität ist und dass sie kein *wahreres* Selbst versteckt hält. Die Fassade, das Spektakel, das Künstliche, die Performance – all das ist Gagas Essenz. Ihrer Überzeugung nach sind Kunst und Leben dasselbe. Dennoch weigern sich manche, diese Aussagen ernstzunehmen und zu akzeptieren, dass auch das vermeintlich *essenzielle* Leben erst durch Performances, Kostüme, Gesten, Glitter und Make-up konstruiert wird. Deshalb glauben wir nicht, dass Lady Gaga in den vergangenen Monaten mehr ihres *wahren* Selbst offenbart hat.

**Stichwort *Mother Monster*: Was hat es zu bedeuten, dass sich Lady Gaga – im Gegensatz zu anderen weiblichen Popstars, die eher das Mädchen von nebenan verkörpern – als Mutter ihrer Fans, also als Lebensstifterin, Beschützerin, Förderin inszeniert?**

SEEßLEN Andersherum gefragt: Was hat es zu bedeuten, dass Fans eine Mutter, eine Lebensstifterin, Beschützerin, Förderin benötigen oder ersehnen?

CORONA Lady Gaga hat diese Rolle »den Nerds, den Ausgestoßenen und den Unsicheren« gewidmet. Dass sie damit Anklang findet, überrascht mich nicht. Wer außer Popstars könnte diese Funktion heute noch übernehmen, wo doch Politiker, Sportler und religiöse Autoritäten in immer neuen Skandalen und Enthüllungen delegitimiert werden?

DURBIN/VICKS Es geht hier um ein antikes Motiv, das in der Kulturgeschichte auf verschiedene Menschen und Figuren und heutzutage eben auf prominente Frauen projiziert wird: Lady Gaga ist die Göttliche, die wir aus der griechischen Mythologie kennen, oder von der Jungfrau Maria im christlichen Glauben. Viele Popstars schrecken vor dieser Rolle zurück und beanspruchen für sich lieber, das Mädchen von nebenan oder die Sexbombe zu sein, was wohl ihrer Zaghaftigkeit geschuldet ist oder der Selbstverleugnung, die unsere Kultur von mächtigen Frauen erwartet. Lady Gaga hingegen weiß, das angehimmelt und überhöht zu werden Teil ihres Berufsprofils ist. Ihre Rolle als *Mother Monster* begann, nachdem Fans anfingen, sich als *Little Monsters* zu bezeichnen. Die Mutterrolle entstand also aus einem Wechselspiel und verkompliziert das Bild der Mutterschaft, denn Lady Gaga ist von ihren Fans geboren worden, so wie sie ihre Fans gebiert.

CORONA Seit die Inszenierung von Britney Spears' Jungfräulichkeit zusammengebrochen ist, hat das Bild des Mädchens von nebenan ohnehin deutlich an Glanz verloren. Diese Rolle reklamiert heute höchstens noch eine Taylor Swift für sich.

**Wenn Popstars Ideale verkörpern, an denen man sich misst, ist Lady Gaga dann eine emanzipatorische Kraft, weil sie Freaksein auf ganz unterschiedliche Weisen positiv besetzt, anstatt unerreichbare Schönheits- und Benimmideale zu verkörpern?**

DURBIN/VICKS Als Freaks und Monster definieren wir für gewöhnlich Wesen, die von der Norm abweichen und die Grenzen zwischen Mensch und Tier, Mann und Frau, Körper und Kunststoff verwischen. Dabei entspricht keiner von uns irgendwelchen Identitätskategorien hundertprozentig. Wenn Lady Gaga zugleich ein Freak und der größte Popstar der Welt ist, dann können wir alle Freaks sein, anstatt uns an den Schönheitsgeboten anderer Leute zu orientieren. Das ist emanzipatorisch und ermutigend.

CORONA Wir sollten bei ihrem Lob der Monstrosität aber nicht nur an Abweichungen von der Norm und an marginalisierte Gruppen denken. Es ist vielmehr eine Aufforderung an uns alle, der Freak zu werden, der wir sein wollen – egal auf welche Art.

SEEßLEN Lady Gaga ist auf eine neue Art *eine von uns*: Wenn Madonna immer wieder Rollen angenommen hat, dann nimmt Lady Gaga nur Gesten an.

**Ihr Körper ist keine Projektionsfläche, sondern eher eine Puppe – eine soziale Skulptur eben, an der sich unendlich viel befestigen lässt. Bloß keine endgültige Ordnung.**

Sie ist sozusagen kein überraschender Text, sondern ein Text mit überraschenden Sätzen. Insofern attackiert sie gewiss die Ganzheit des Mythos wie den Mythos der Ganzheit. Ihre Performance ist reine Transit-Arbeit, Elemente wie »sexy« oder »scary« sind nicht das Ausgedrückte, sondern der Ausdruck. Sie hat, mit anderen Worten, ein sehr technisches Verhältnis zu ihren Zeichen.

**Lady Gaga verknüpft verschiedenste Zeichen miteinander – primitive Dance Music, distinguierte visuelle Referenzen von Alfred Hitchcock bis Andy Warhol – und lenkt die Aufmerksamkeit ihrer Fans durch einen Dschungel kultureller Symbole. Ist sie das Pop-Äquivalent zu Google?**

HALBERSTAM Nein, sie ist nicht das Pop-Äquivalent zu Google, sondern eine Folge der erodierten Grenze zwischen Hoch- und Popkultur. Sie ist eine klassisch ausgebildete Musikerin mit einem Abschluss der New York University. Sie ist eine Intellektuelle, die die Traditionen kennt, mit denen sie spielt, und die weiß, dass diese Traditionen sich von der Avantgarde bis zum Bubblegum-Pop erstrecken.

CORONA Alle Kulturschaffenden, genau wie alle Intellektuellen, sind an einem kontinuierlichen Mash-up-Prozess beteiligt, bei dem alte Werke und Ideen neu überdacht und umgeformt werden. Lady Gaga ist da keine Ausnahme.

SEEßLEN Was für die mediale Produktion des Stars gilt, gilt wahrscheinlich auch für die Google-Ästhetik: Sie ist primär weder gut noch schlecht, es kommt darauf an, was man damit macht. Auf ihre Art entstehen jedenfalls, im Gegensatz zur klassischen Pop Art, keine Ikonen.

**Das Beliebige wird nützlich, aber es bleibt deswegen doch beliebig. Man kann sogar bezweifeln, ob überhaupt beabsichtigt ist, etwas *Eigenes* zu erzeugen.**

Insofern geht Lady Gaga mit der Pop Art so um, wie die Pop Art mit dem Rest der Welt umgegangen ist.

DURBIN/VICKS Indem Lady Gaga ein Übermaß kultureller Zeichen verwendet, spiegelt sie den gegenwärtigen Zustand unserer Kultur wider. Wenn wir Google als die Summe aller Informationen, Meinungen und Bilder betrachten, kann man sie durchaus als »Google-Äquivalent des Pop« bezeichnen. Dieser Begriff gefällt uns gut!

**Warum sind in Gagas Arbeit die harten Brüche zwischen Akustiknummern und digitalem Technopomp, zwischen Bikini und Vollkostümierung so zentral?**

DURBIN/VICKS Aus genau diesem Grund: Gaga führt uns vor, dass es sich dabei um falsche Binaritäten handelt. In einem Interview sagte sie kürzlich: »Meine Titten, mein Arsch und mein Gehirn sind sehr stolz, heute hier zu sein!« Zuvor ging es in dem Gespräch darum, dass blonde Sängerinnen oft für Dummchen gehalten werden. Bemerkenswert an dieser Aussage ist doch, dass Lady Gaga nicht darauf bestand, fürchterlich schlau zu sein und darüber klagte, auf ihren Körper reduziert zu werden. Stattdessen sind »Titten und Arsch« ebenso von Bedeutung wie ihr »Gehirn«. Sie braucht sich nicht zu entscheiden, entweder ein sexy Popsternchen oder eine brillante Künstlerin zu sein – sie ist beides. Das gilt auch für ihre Akustiknummern, die zeigen, dass sie eine talentierte Musikerin ist und Soul hat, obwohl sie vermeintlich primitive Popmusik macht.

**Wie sieht es mit Gagas politischem Aktivismus aus? Im vergangenen Jahr veröffentlichte sie ein Video, in dem sie gegen *Don't Ask Don't Tell* protestierte, das Gesetz der Clinton-Jahre, das bekennende oder geoutete Schwule und Lesben aus dem Militär ausschloss. In dem von Terry Richardson in Schwarz-Weiß gefilmten Clip zeigt sie sich dezent gekleidet vor einer Amerikaflagge und spricht nüchtern und ernst. In gewisser Weise war das enttäuschend – wie ein Eingeständnis, dass man sich, wenn es Wichtiges zu erreichen gilt, doch auf die Regeln der konservativen Welt einlassen muss, die Lady Gaga zuvor zu überwinden schien. Ist die Enttäuschung berechtigt?**

HALBERSTAM Ich glaube, ihre Politik steckt in ihrer Musik und nicht in ihren Reden, die doch ziemlich klischeehaft sind.

SEEßLEN Das Projekt Lady Gaga ist, wie gesagt, in Auflösung begriffen. Andy Warhol wusste sehr genau, warum er so beharrlich schweigen musste.

CORONA Sowohl das Video als auch die politische Rede, die sie in Maine gehalten hat, waren sehr Gaga! Was wir zu sehen bekamen, war ein dezenter Akt der Aneignung, eine zarte Spöttelei auf die Prüderie politischer Dresscodes. In Maine trug sie eine mächtige Hornbrille und eine Krawatte mit Stars-and-Stripes-Muster. Hätte sie ihre Rede tatsächlich auf konventionelle Weise ernst gemeint, dann hätte sie wohl eher einen Hosenanzug gewählt, wie ihn Hillary Clinton und Angela Merkel tragen.

DURBIN/VICKS Lady Gaga ist eben so sehr Performerin, dass selbst ihre politischen Auftritte einer Drag Show gleichen. Was ist Politik schon anderes als ein riesiges Spektakel, das jeder ernst nimmt? Wenn Lady Gaga mit ihren Outfits Politiker imitiert, hält sie uns einen Spiegel vor – sie entlarvt unsere Erwartungshaltung, wie Politiker auszusehen haben. Zudem durchbricht sie die Grenze zwischen Politik und Kunst, so wie sie auch die Grenze zwischen Kunst und Alltag durchbricht. Wenn wir sie auf eine einzige Aussage festnageln können, dann auf die, dass alles gleich wichtig ist. Alles ist politisch. Übrigens hat sie für *Judas* ja ein Video gedreht, in dem ihr ein Jünger von Jesus Christus Bier über den Po schüttet. Wir haben wohl kaum zu befürchten, dass sie zur Spießerin wird.

**Im *Judas*-Clip wird deutlich, dass sich Lady Gaga mit der Passion Christi nicht nur auskennt, sondern auch an ihren Details und Bildern interessiert ist. Es geht ihr ganz offensichtlich um mehr als bloße Provokation. Was hat ihre Fokussierung auf christliche Motive zu bedeuten?**

DURBIN/VICKS Als sie 2009 zum ersten Mal bei den MTV Video Music Awards auftrat, konnte man ihr dabei zusehen, wie sie fünf Minuten lang symbolisch verblutete. Kate erinnerte das damals an die christliche Ikonografie der Stigmata und Märtyrer – es wirkte, als hätte Gaga stellvertretend für unsere Wunden geblutet. Deshalb nannten wir unser Blog *Gaga Stigmata*. Seitdem sind die biblischen Bezüge in ihrer Arbeit tatsächlich immer deutlicher geworden. Ihre Aneignung christlicher Motive in *Judas* feiert deren Opulenz und Schönheit. Obwohl Lady Gaga sich als »gutes katholisches Mädchen« bezeichnet, kritisiert sie die Vorurteile der katholischen Kirche, insbesondere gegenüber Schwulen. Insofern könnte man sagen, dass sie eine Erneuerin der Religion ist, weil sie Akzeptanz lehrt und sich dabei auf die bedeutungsvollen Bilder des Christentums beruft.

**Warum haben die offensiven Product Placements in ihren Videos bislang nicht zu einer Einbuße von Glaubwürdigkeit geführt?**

SEEßLEN Vielleicht weil sie nie etwas anderes versprochen hat. Was Lady Gaga einfordert, ist ein radikaler Liberalismus, das heißt, sie spricht weder gegen das Land und seine Regierung, noch gegen den Kapitalismus. Sie fordert nur dazu auf, beide beim Wort zu nehmen. Deswegen darf man sich auch nicht wundern, dass es in ihr so viel *Linkes* gibt wie *Rechtes*, und dass Kunst sich bei ihr immer offen auf Geschäft reimt.

HALBERSTAM Ihre Product Placements sind ziemlich unberechenbar. Manchmal sind sie unverblümt kommerziell, wie die Polaroid-Kamera im *Telephone*-Video, denn sie ist offizielle Werbeträgerin von Polaroid. Manchmal scheinen sie aber auch ironisch zu sein, wie das Virgin-Mobile-Handy im selben Video – kein Mensch in den USA würde ein Handy von Virgin Mobile benutzen!

CORONA In der Diner-Szene dieses Videos benutzt sie Miracle Whip, um tödliche Snacks zuzubereiten. Diese Marke ist in den USA so bekannt, dass sie im Grunde ein Synonym für Mayonnaise geworden ist. Ihre Verwendung durch Lady Gaga ist deshalb vergleichbar mit Warhols ikonografischen Brillo-Kisten oder seinen Campbell-Suppendosen.

DURBIN/VICKS Gaga verknüpft Product Placements ziemlich raffiniert mit den Themen und Motiven ihrer Videos. *Bad Romance* zeigt Lady Gaga selbst als eine Ware und veranschaulicht, dass Frauen in unserer Gesellschaft kaum anders behandelt werden als Wodkaflaschen, Kopfhörer oder Mode. In *Telephone* illustrieren die Product Placements die Geschichte eines Massenmords. Amerika und seine Produkte werden hier also als giftig und mörderisch dargestellt – und der Kapitalismus de facto parodiert.

**Die gängige Rezeption derzeit scheint zu sein: Lady Gaga ist interessant, schade nur, dass ihre Musik so schlecht ist. Richtig oder falsch?**

CORONA Falsch. Gagas Beliebtheit wäre wohl kaum möglich ohne den immensen Erfolg ihrer Musik. Ihre Singles haben weltweit die Charts getoppt, ihre *Monster Ball*-Tournee war überall ausverkauft. Ihre Fans bezahlen sie nicht für Ansprachen oder Modeschauen – sie zahlen, um Lady Gaga singen und tanzen zu sehen und um mitzusingen.

SEEßLEN Allein für die Musik von Lady Gaga würde vermutlich niemand meilenweit gehen. Ihr großer Vorteil besteht in ihrer vollkommenen Durchschaubarkeit:

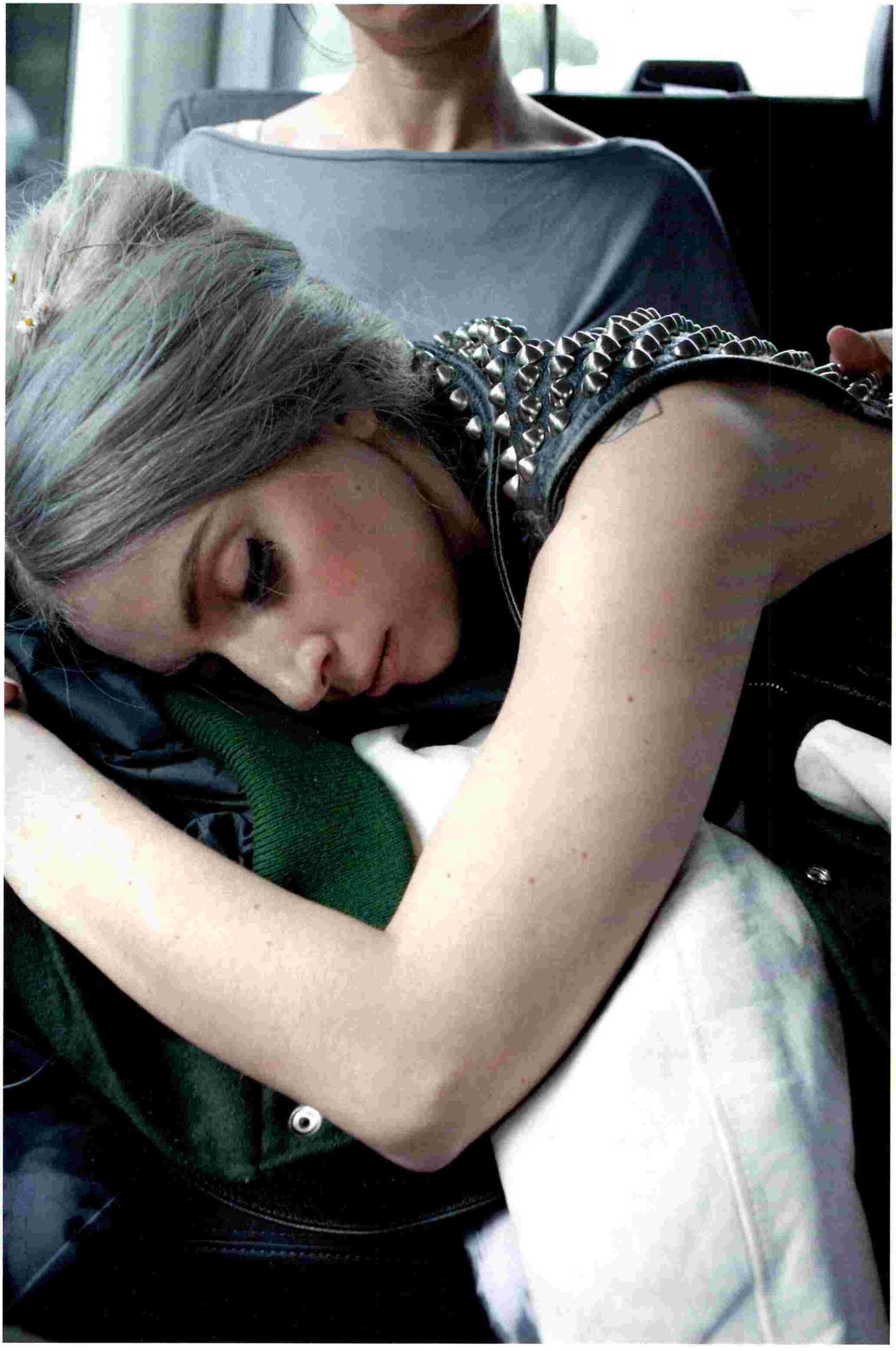
**Man hört nicht so sehr Musik,
man *sieht* vielmehr, wie sie gemacht wird.
Jede Zutat ist als solche erkennbar,
es ist eine sehr ehrliche Art der Trickserei.**

Darin steckt konsequenterweise auch immer etwas von Karaoke und Kindergeburtstag. Man hört förmlich stets die Aufforderung: You can do this at home! Aber klar: Gute Musik, wenn es so etwas noch geben kann, oder damit der ganze heilige Scheiß wieder von vorne anfängt: Authentizität, Genie, Differenz, Offenbarung etc., gute Musik hört sich anders an. Aber es könnte ja sein, dass das nächste Projekt der Künstlerin, formerly known as Lady Gaga, ein musikalisches wird. Zum Beispiel.

DURBIN/VICKS Die schlichte Wahrheit ist doch, dass ihr Projekt mit Avantgarde-Musik nicht funktionieren würde. Oder anders gesagt: Lady Gaga hat konventionelle Popmusik zu Avantgarde-Musik gemacht, indem sie sie neu kontextualisiert und ihre Grenzen gesprengt hat – so wie das alle guten Konzeptkünstler mit ihrem Material tun. Wenn Lady Gaga also keine Nummer-eins-Hits schriebe, die uns notwendigerweise sehr vertraut vorkommen, dann würde sie nichts wirklich Avantgardistisches tun. Es ist wie mit Marcel Duchamps *Fountain* – das Gaga selbstverständlich auch schon mit einer eigenen Readymade-Interpretation zitiert hat, der Arbeit *Armitage Shanks*, die sie zusammen mit dem Fotografen Nick Knight realisierte: ein weißes Urinal, in das sie geschrieben hat:

**»I'm not f**king Duchamp but
I love pissing with you.«**

*



# HEILIGE SCHEISSE

# *Born This Way* kündet vom *Post-Empire-Pop*

**Text — Jan Kedves**

Das Argument geht seit zwei Jahren immer gleich: Als Performerin, Videoclip-Tricksterin und wandelnde Fashion-Extravaganza ist Lady Gaga ja unterhaltsam. Schlau und kunstversiert scheint sie auch zu sein. Aber leider ist ihre Musik schlecht. Kirmestechno. Trash. So schreiben es die Feuilletons, und so sagen es die Kolleginnen: M.I.A. meckerte, Gagas Songs seien nicht»progressiv« und reflektierten in keiner Weise, wie »weird« sie sei bzw. »glaube zu sein«. Peaches hält zwar insgesamt den Daumen hoch, weil sie in Gaga eine Adeptin ihrer eigenen Sex-Empowerment-Lehre erkennt, beklagt aber, Gagas Musik sei »Scheiße«.

Um es kurz zu machen: Diese Urteile verfehlen den Punkt. Sie sind Ausdruck von *Empire*. Lady Gagas Musik repräsentiert etwas ganz anderes: *Post-Empire*. Halten wir uns an Bret Easton Ellis: Mitte März veröffentlichte der Autor im US-Online-Magazin The Daily Beast einen Essay, in dem er diese Unterscheidung einführte und bravourös durchargumentierte. Empire, so Ellis, sei der Betriebsmodus der alten, hegemonialen Celebritykultur, in dem Künstler und Karrieren noch entlang der Dichotomien gut/schlecht, echt/falsch, verboten/erlaubt und geheim/öffentlich verhandelt wurden.

Ellis' Beweis dafür, dass Gaga Post-Empire sei: ihr Auftritt im US-Nachrichtenmagazin *60 Minutes*, in dem sie dem verblüfften Interviewer Anderson Cooper (Empire!) erzählte, sie möge Haschisch. Bekifft könne sie besser Songs schreiben. Ihr süffisantes Grinsen dabei verriet weder eine Lüge, noch war es als Distanzierung vom Gesagten zu lesen, es meinte einfach: »Ich weiß, dass du, Anderson Cooper, denkst, ich würde mit diesem *Geständnis* gerade meine Karriere ruinieren, aber du kapierst es nicht: Kiffen ist *egal*!« Gaga hat, so Bret Easton Ellis, den Paradigmenwechsel verinnerlicht: Was früher schlecht und karriereschädlich war, ist heute etwas anderes, nicht das direkte Gegenteil, und auch kein Statement *gegen* das Establishment. Scham ist im Post-Empire keine Kategorie mehr. Offensiv gespielte Transparenz hat sie ersetzt; eine geheimnisvoll geheimnislose Transparenz gewissermaßen.

Was bedeutet das für Lady Gagas Musik, im Speziellen für *Born This Way*? Zunächst einmal, dass Gaga überhaupt nicht daran denkt, die Musikkritiker (wie Anderson Cooper Vertreter des Empire) für sich zu gewinnen, etwa indem sie die viel bekrittelte, monströse Stampfigkeit ihres Albums *The Fame* und dessen EP-Verlängerung *The Fame Monster* zurückfährt. Auch kooperiert sie nicht mit Produzenten, die solch einen Sound qua Reputation vielleicht nobilitieren könnten (keine Spur von Darkchild oder Tricky Stewart; wer kennt schon Fernando Garibay und DJ White Shadow?). Erst recht nicht bestellt sie einen Dubstep-Mix bei Burial. Verfeinerung, Credibility, Underground – all diese Boni, die bei Chartstars für künstlerischen *Wert* sorgen sollen, gelten im System Gaga nichts mehr.

Stattdessen ebnet sie mit ihrem neuen Album die High-Low-Hierarchie komplett ein. Avantgarde-Techno-Rock sei das Ziel gewesen, sagt Gaga, ein Sound »like getting hit by a truck«. Tatsächlich rummst, scheppert, dröhnt und schrammt es hier auf eine Weise, die an T.Raumschmiere erinnert. Dessen *Monstertruckdriver* führte 2003 ein bratziges Crossover aus Nasenblutentechno und Breitbeinrock ein. Ähnlich klangen Justice, die hier ebenfalls eine Referenz darstellen. Bei Gaga geht es allerdings nicht mehr um Crossover und dessen Erzählungen von musikalischem *Mut*, nein, der bolzende Hardcore bildet einfach die Grundlage, die wie eine Pizza belegt wird – mit R&B, Elton-John-Schmonz, Mariachi-Bläsern und Kirchenschiff-Echos. Obendrauf Fragmente aus Whitney Houstons *I Wanna Dance with Somebody*, Jennifer Lopez' *Waiting for Tonight* oder The Cures *Lullaby*. Und natürlich ein bisschen Pop-Parmesan: digital gefaktes Vinylknacksen. Angst, sich mit diesem überfrachteten und trotz allem in jeder Sekunde volltransparenten Maximalismus lächerlich zu machen, kennt Gaga nicht. Es ist auch nicht wichtig, *was* hier kombiniert wird, entscheidend ist einzig, dass es *funktioniert*.

Erstaunlich ist allerdings, dass Gaga es in diesem Modus sogar noch schafft, alte Empire-Helden einzubinden, ohne dass alles wieder in blöden Authentizismus zerbröselt. Für die Gastauftritte von Clarence Clemons (Saxofonist von Bruce Springsteen), Brian May und des früheren Def-Leppard-Produzenten Mutt Lange gibt es streng genommen keinen Grund. Gaga ist selbst perfekt im Emulieren anderer Signaturen (man höre nur, wie sie in *Government Hooker* plötzlich wie Robert Smith singt, inklusive Brit-Akzent!) und die *Originale* sollen hier auch nicht klingen *wie sie selbst*. Im Gegenteil: Den 62-jährigen Lange, Produzent der Powerrockballade *Yoü and I*, bringt Gaga dazu, das Stompen des *We Will Rock You*-Beats mit einem billigen Digital-Stretcheffekt zu belegen. Wenn es hier also nicht um klangliche *Echtheit* geht, dann scheint Gaga den Altgöttern einfach ein bisschen Aufmerksamkeit in den Linernotes gönnen zu wollen – wodurch das Projekt *Born This Way* auf merkwürdige Weise sogar etwas Barmherziges bekommt.

Ist dies Ausdruck von Gagas viel zitiertem undogmatischen Katholizismus? *Help the Aged*? Zumindest kommt es im Zusammenhang mit Religion auch zum irrsten, großartigsten Moment des Albums: In der Mitte von *Bloody Mary* reißt plötzlich ein Break auf, eine Gothic-Kathedrale aus düsteren Bassdrums öffnet sich, tief heruntergepitchte, »Ga-Ga« singende Mönchschöre wehen hindurch. Gagas Aussage, Popkultur sei »ihre Kirche«, fügt sich hier mit ihrem Sound-Ikonoklasmus für einige Sekunden zu einer kranken Simulation von Witch House. »Sich öffentlich zum Gespött zu machen gehört heute zum Spiel dazu, und man ist blöd, wenn man nicht mitspielt«, schreibt Bret Easton Ellis. »Man muss die eigene *fucked-up-ness* umarmen.« Lady Gaga ist sehr gut darin, nicht nur musikalisch.

*

# HINGABE AN DIE OBERFLÄCHEN

## Wolfgang Tillmans fotografiert Lady Gaga

**Text — Philipp Ekardt**

Wolfgang Tillmans fotografiert Lady Gaga – das ist die Kollaboration zweier Künstler, deren Ästhetiken kaum unterschiedlicher sein könnten. Da ist einmal die auswuchernde Opulenz von Gagas quasi-architektonischen Outfits, die in hyperglatt und opaleszent schimmernden Videos präsentiert werden, deren Räume sich ins unheimliche Dunkel verlieren. Auf der anderen Seite ist da die Bildwelt Wolfgang Tillmans', in der die Oberflächen Textur haben und nichts clean ist – Haut hat Haare und schwitzt, Textilien werfen weniger Falten, als dass sie knittern, Böden und Wände von Clubs sind vom Feiern gezeichnet. Aus diesen unbereinigten Szenarien holt Tillmans mit seiner Kamera und beinahe formalistischem Eifer blasse und satte Farbschattierungen von seltsamer Intensität heraus oder zeichnet in der Dingwelt, sei es in einem Stapel Eierkartons oder einem Paar Jeans in einer gefüllten Badewanne, ungesehene Figurationsereignisse nach.

Und nun die Bilder, die Tillmans von Gaga im vergangenen Sommer im Park und in der Galerie des Duisburger Lehmbruck-Museums gemacht hat. Mit übergeschlagenen Beinen auf einem vom Wetter gebleichten modernistischen Gartenstuhl sitzend, blickt Gaga skeptisch in die Kamera. In ihrem Schoß die nietenbewehrte Lederweste, die sie auch auf anderen Bildern trägt. Der Mittelscheitel ihrer silbernen, hier zum Aschgrau hin abgestumpften Perücke würde auch einer Gouvernante stehen. Und dann sind da die amorphen schwarzen Schuhe, die jeder Funktionalität zu widersprechen scheinen und deren angeschnittene Plateaus im Gras verschwinden.

Wie dieser Look in einem der Videos des Popstars funktioniert hätte, kann man sich denken. Die Haarfarbe wäre ein antinaturalistisches Statement gewesen, die Lederjacke hätte man als Zitat eines anderweitig schon x-mal zitierten Rockismus gelesen (Cher etc.) und damit als kontra-machistischen, angemaßten Machismo. Und die Stiefel wären zu einer den Körper deformierenden und ihn ins Unmögliche ausbauenden Modeprothese geworden, mit der Gaga in der Tradition künstlerischer Body-Deformer wie Matthew Barney an den Grenzen der imaginären Physis arbeitet, indem sie sich mit Bocksfüßen ausstattet.

In Tillmans' Bildern sehen wir all das nicht, oder werden daran nur noch erinnert. Hier hat kein Nichola Formichetti arrangiert, und kein reanimierter Mugler-Glam möbelt den Körper auf. Stattdessen wird der Körper des Stars jenseits jeglicher konzeptueller Aufsexung und Anfeuergesten sichtbar und – das liegt an Tillmans' Hingabe an die Oberflächen – fast berührbar. Im Gras liegend sind die Venen auf Gagas Handrücken zu erkennen, Strähnen ihrer Perücke spielen im Gegenlicht. Im Schoß einer Mitreisenden im Tourbus, vielleicht eingeschlummert, tritt der Block falscher Wimpern, der auf ihren geschlossenen Lidern klebt, klar hervor, am Bildrand entdeckt man Gänseblümchen in ihrem Kunsthaar, die vom Shoot übriggeblieben sein müssen. Und auf ihrem Unterleib zeichnet sich sogar, wenn Gaga stehend der Kamera zugewandt ist, eine Operationsnarbe ab.

Zu sehen ist auf diesen Bildern nicht, wie man zunächst meinen könnte, Stefani Germanotta privat, trotz Smartphone-Anruf und geknipstem, vielleicht posiertem Nickerchen.

**Tillmans' Bilder geben nicht den Blick auf die Person hinter der Figur frei, sondern verwandeln Gagas öffentlichen Popkörper abermals, indem sie ihn einmal nicht verstärken und maximieren, sondern reduzieren.**

Das beginnt mit der kalkulierten Kontext- und Ästhetikverschiebung, mit der Tillmans die Sängerin ausgerechnet nach Duisburg, einer der stilistisch unbedarftesten Städte der Republik, komplimentiert, in den Park des Lehmbruck-Museums, wo Natur – sonst bei Gaga Gegenstand kultureller Überkonstruktion – dabei ist auszuwildern und wo maschinelles Material wie Metall – bei Gaga sonst immer Hightech – in Form einer dreißig Jahre alten Richard-Serra-Skulptur für immer seinem spätmodernistisch-ästhetischen Ende entgegenrostet.

All das ist in jener Aufnahme zusammengefasst, die auch das Cover dieser Spex schmückt. Man muss sich einmal klarmachen, wie unplausibel einem die Möglichkeit dieses Bildes erschienen wäre, bevor es Tillmans dann in vollkommener Plausibilität verwirklicht hat: Gaga in Leder, Nieten und Unterwäsche, mit leicht derangierter Frisur, schaut melancholisch in die Kamera und drückt sich in Höhe ihres Herzens ein herzförmiges Ahornblatt an die Brust. In Gagas eigener Arbeit wäre eine solche wüst inkongruente Stilkombination, wie in ihrer Musik die Grölrefrains, das Schmonzetten-Piano und der Staubsaugertechno-Sound, zu einer maximalistischen, überproduzierten Referenzhölle zusammengeschweißt worden. Aber dieses Amalgam fällt hier weg. Warum also sieht diese Kombination an dieser Stelle so überzeugend aus? Liegt es an der klassischen skulpturalen Pose, die Tillmans' Foto in Gagas Körper sichtbar macht – aller Informalität und Lässigkeit zum Trotz? Ist es das leicht verrutschte, aber erkennbare Spiel symmetrischer Linien, von Gagas Brüsten, ihrem BH-Steg, den Säumen und Revers ihrer Weste, den Adern und Kanten des Blattes, die alle, stark verkürzt, in der Figur des Habicht-Stickers wiederkehren, der da auf der Fensterscheibe klebt, in der sich Gagas linke Körperhälfte spiegelt?

Dass das alles passt, die Bild- und Stilelemente untereinander, aber auch Gagas und Tillmans' Programm, dürfte wohl darin seinen Grund haben, dass beide letztlich eine Absage an normative Vorstellungen davon formulieren, was *gut* aussieht.

**Beide verfolgen nichtdoktrinäre Ästhetiken, die weder für die Körper von Menschen noch für die Oberflächen und Formen der Dingwelt Aussehensimperative aussprechen.**

Wo Gaga übersteigert und übersteuert, arbeitet Tillmans von unten und bringt die Patterns und Umrisse der Phänomene in ihrer nur halben Regultiertheit zum Sprechen. Gagas manischer und Tillmans' nüchterner, ein wenig verschobener Blick treffen sich dann in ihrem Eintreten für das, was nicht kanonisch werden will. Man könnte das Spielarten einer queeren Ästhetik nennen, die sich jenseits des angeblich Konsensfähigen einig werden.

*

# KUNSTSPRACHE Nº 13
# Andreas Dorau

**Interview — Max Dax**
**Bilder — Oliver Schultz-Berndt**

**Sein größter Hit befand sich 1982 mehr als vier Monate in den deutschen Charts, komponiert hatte er ihn in einer Schul-AG. Aber eigentlich fand er Musikmachen lästig, und vor allem das Verfassen seiner Texte, die sich meist durch bestechenden Unernst auszeichnen, fällt ihm bis heute schwer: Andreas Dorau, der Posterboy der Neuen Deutschen Welle, veröffentlicht seit dreißig Jahren sporadisch Alben. Sein aktuelles, *Todesmelodien*, handelt genau von dem, was der Titel verspricht.**

Die Geschichte meiner Anfänge ist schnell erzählt: Ein 14-Jähriger möchte gern Musik machen, möchte in Bands spielen, weigert sich aber zu üben. Seine Eltern: klassisches Bildungsbürgertum. Vater Pastor, Mutter Lehrerin, die große Schwester hat das Konservatorium mit Bestnote abgeschlossen. Kleiner Bruder findet aber lernen, also üben unnötig, es muss auch anders gehen. Nachdem er mehrere Gitarrenlehrer verschlissen hat, gerät er an Holger Hiller, der ihm irgendwann die Frage stellt: »Du willst doch Musik machen?« Ich: »Ja.« Hiller: »Aber du hast wieder nicht geübt?« Ich: »Ja.« Hiller: »Dann bringe ich dir bei, wie man mit einer Vierspurmaschine umgeht.« Und so ging's los.

Meine Mutter hat anschließend noch jahrelang für den Gitarrenunterricht gezahlt, während ich in Wirklichkeit bei Holger Aufnahmen gemacht habe. Holger Hiller hatte improvisierte Musik studiert, aber vielleicht stimmt das noch nicht einmal. Durch ihn lernte ich jedenfalls, additiv Musik zu machen. *Additiv* bedeutet, eine Spur aufzunehmen und die nächste Spur in Bezug zur ersten Spur zu improvisieren – man muss dazu keinen konkreten Plan haben und braucht auch keine Idee, in welche Richtung das Stück gehen soll, das man da gerade bastelt. Irgendwann sagte Holger: »Jetzt schreib doch mal einen Text.« Da habe ich ihn erst einmal dumm angeguckt.

Meine musikideologische Sozialisation war tatsächlich die Kolumne *Neue Deutsche Welle* von Alfred Hilsberg in der Sounds, in der er neue deutschsprachige Musik vorstellte und seine Leser regelrecht aufforderte, Musik jenseits gängiger Klischees zu machen. Es war die Zeit des Postpunk, DIY war das Gebot der Stunde. Als Holger mich also anstieß, einen eigenen Text zu meiner Musik zu schreiben, war mir klar, dass ich nicht notwendigerweise einen typischen Songtext schreiben musste, sondern im Grunde alles erlaubt war. Meine ersten Texte waren dann tatsächlich Bildbeschreibungen. Ich habe mir Fotos genommen und beschrieb konkret, was ich auf den Aufnahmen sah, wobei nicht jeder Songtext exakt einem Foto entsprechen musste. Oft beschrieb eine Zeile ein Foto, und die nächste Zeile ein anderes.

Mit *Fred vom Jupiter* war es anders – zu diesem Zeitpunkt nahm ich schon seit einem Jahr mit der Vierspurmaschine auf. Zum ersten Mal gab es ein Songschema, folgten Strophen und Refrains aufeinander. Aber *Fred vom Jupiter* war ohnehin ein Sonderfall. Der Song entstand in einer Musik-AG während einer Projektwoche an meiner Gesamtschule. Der Text stammte auch nicht von mir allein, den hatte ich mit jüngeren Mädchen geschrieben, die ebenfalls in dieser AG mitmachten – und die noch der bürgerlicheren Vorstellung nachhingen, dass ein Stück auf eine bestimmte Art und Weise aufgebaut zu sein hatte.

**Handelte es sich bei den Mädchen schon um die Marinas?**

Die Marinas gab es nie. Das ist ein urbaner Mythos. Die Marinas waren eine Behauptung.

**Aber es gab doch Fotos von Ihnen und den Marinas – in Bikinis.**

Diese Mädchen sind permanent ausgetauscht worden. Die waren nur Platzhalter. Da in meinen Songs auch weibliche Stimmen zu hören waren, musste ihnen ein Name zugeordnet werden. Also habe ich mir die Marinas ausgedacht. Aber sie bestanden aus keinem festen Personal.

**Wie entstand *Fred vom Jupiter?***

Die Projekt-AG hieß: »Wir machen einen Popsong«, was insofern absurd war, als Pop für mich damals ein Feindbild darstellte. Die Projektwoche begann an einem Freitag mit einer Vorbesprechung in der sechsten Stunde. Wir sollten über das Wochenende einen Song auf der Gitarre schreiben, am besten mit einem Text. Ich hatte zu diesem Zeitpunkt bereits Musik gemacht und dank Holger Hiller schon Erfahrungen mit Aufnahmetechnik gesammelt. Einen der anderen Projektteilnehmer kannte ich und lud ihn über das Wochenende ins Studio ein, damit wir am Montag nicht mit leeren Händen dastanden. Also haben wir dann im Studio das komplette Backing für *Fred vom Jupiter* aufgenommen. Am darauffolgenden Montag sollten sich Gruppen bilden. Bei mir haben sich dann nur die 13-jährigen Mädchen eingefunden. Mit denen habe ich kaum geredet, dafür haben sie an die achtzig Prozent des Textes geschrieben. Die Musik stammte dafür fast komplett von mir.

**Den Song haben Sie dann zu Atatak geschickt, und es wurde ein Hit?**

Ich habe den Song nicht per Post verschickt. Stattdessen besuchte ich als Fan Moritz Reichelt von Der Plan in Düsseldorf. Wir spielten uns gegenseitig Sachen vor. Also habe ich ihm auch *Fred vom Jupiter* vorgespielt.

**Eigentlich wollte ich damals auf allen Labels, die ich mochte, jeweils eine Single veröffentlichen. Bei Atatak, bei Alfred Hilsberg und bei Frieder Butzmann.**

Dieser Plan ging aber nicht auf, weil sich durch den Erfolg von *Fred vom Jupiter* mit einem Mal alles verselbstständigte. Zuvor waren dann aber erst einmal Schulferien.

**Besaßen Sie eigentlich die Rechte an *Fred vom Jupiter*?**

Das war ja das Problem. Es waren Schulferien, und ich hatte irgendwie die Adresse des Lehrers herausgefunden und ihn also gefragt: »Dürfen wir das veröffentlichen?« Er verneinte vehement, sprach von einem »geistigen Eigentum der Schule«. Meine Mutter, die ebenfalls als Lehrerin arbeitete, vermutete das auch. Also habe ich den Song noch einmal aufgenommen. Einen Freund, der auf ein Gymnasium ging, bat ich, mir fünf 13-jährige Mädchen zusammenzutrommeln! Ich weiß noch, dass ich ihm sagte, dass die Mädchen nicht zu gut aussehen sollten, weil es ja kein Sexismus sein sollte. Tatsächlich kamen dann diese Mädchen, und dann haben wir den Song in einer halben Stunde aufgenommen. Diese Version wurde dann der Hit, den heute alle kennen.

**Sie haben Holger Hiller und Alfred Hilsberg genannt – was war das für ein Umfeld, in dem Sie sich bewegten? Wie war das, als es mit der Neuen Deutschen Welle losging?**

Das war ein einziger großer Versuch, das Plattenmachen zu entmystifizieren. Alfred

und Holger waren meine zwei großen Einflüsse. Die beiden vertraten vehement die Position, dass jeder Platten machen kann. Es wurde diskutiert, was Musik überhaupt sei, und ob es noch irgendwelche Regeln gäbe, die man beachten müsse. Die Antwort lautete: nein. Und zugleich wurde der geheimnisvolle, mit Energie aufgeladene Tonträger entzaubert. Etwa, indem Alfred Hilsberg einem einen Zettel mit einer Adresse in die Hand drückte und sagte: »Da kannst du hingehen und deine Platte pressen lassen.«

**Gab es damals das Gefühl, dass eine bestimmte Musik fehlte?**

Keine Ahnung. Mich interessierte nur der Tonträger. Musik war für mich nur etwas, womit ich den Tonträger Schallplatte füllen konnte.

**Die Schallplatte war ein Fetisch?**

Genau. Aber der Prozess des Musikmachens war lästig.

**Sie veröffentlichen jetzt Ihr neues Album *Todesmelodien*: Ist die Schallplatte für Sie heute immer noch ein Fetisch?**

Ja. Der Fünfjahresrhythmus meiner Albumveröffentlichungen beruht darauf, dass ich eben so lange brauche, um genügend Texte zusammenzubekommen.

**Ich würde gerne alle zwei Jahre eine Platte veröffentlichen, aber dafür fehlen mir Texte.**

Der Vorteil an einem solchen Fünfjahresrhythmus ist die Abgeklärtheit, die sich von selbst einstellt, einfach, weil es keine Routine gibt.

**Was fällt Ihnen so schwer am Schreiben?**

Es ist seltsam: Als Drehbuchautor kann ich mich vor ein weißes Blatt Papier setzen und loslegen. Als Texter meiner eigenen Lieder funktioniert das erstaunlicherweise nicht. Songtexte entstehen bei mir eher so, dass ich alle paar Wochen mal zwei Zeilen auf einen Zettel schreibe, auch mal eine ganze Strophe oder einen Refrain. Es ist ein Zettelwust, der sich dann allerdings irgendwann verdichtet.

**Ist diese Methode, wenn es denn eine Methode ist, über die Jahre gleich geblieben?**

Ja. So kam dann auch Wolfgang Müller ins Spiel (vgl. *Kunstsprache* Spex #308). Ich hatte eines Tages fünf Stücke, für mich zeichnete sich also ein neues Album schemenhaft ab. Aber ich hatte noch viel zu wenig Texte. Ich rief Wolfgang an, und er half mir aus. Für mein Album *Demokratie* hatte ich ursprünglich auch nur zwei Texte. Doch dann erinnerte ich mich, dass Holger Hillers Mutter Gedichte schreibt. *Demokratie* besteht eben zu achtzig Prozent aus Texten von Holgers Mutter.

**Dann sind Sie also im klassischen Sinne wie ein Produzent, der andere beauftragt, etwas zu tun, oder Found Footage nimmt und sich sozusagen per Selbstermächtigung zum Autor erklärt?**

Ich bleibe da fair, nenne die Autoren und rechne korrekt ab. Die Art, wie ich mich an den Texten Dritter bediene, hat aber nichts mit der amerikanischen Methode zu tun, wo einem erfolgreichen Künstler von Songschreibern zugearbeitet wird. Das Brickstone-Prinzip.

**Was muss ein Text von jemand anderem, z.B. Wolfgang Müller haben, damit Sie ihn singen können?**

Er muss interessant und unkonventionell sein. Ich kenne kaum jemanden, der sich so interessant mit Sprache auseinandersetzt wie Wolfgang. Seine Texte sind sehr ästhetisch und niemals umgangssprachlich. Ich hasse Umgangssprache – in Songtexten.

**Reden wir über *Nordsee*. »Ich hör die Möwen schreien / Die Seehunde singen / Jetzt weiß ich's genau: / Wir sind**

**an der Nordsee / An der Nordsee / An der Nordsee«. Das haben Sie selbst geschrieben.**

Ich habe keine konkreten Erinnerungen daran, wie dieser Text entstanden ist. Es liegt nahe zu denken, es handele sich um Kindheitserinnerungen. Dem war aber nicht so. Ich habe lediglich all die Bilder, die mir zum Thema Nordsee in den Kopf kamen, runtergeschrieben.

**Vermutlich mag ich an diesem Song vor allem das Repetitive, Gleichmütige: »Das Öl fürcht' ich nicht / Das Öl fürcht' ich nicht / Das Öl fürcht' ich nicht…« Ist das ein Ergebnis seriellen Schreibens?**

Ich erstelle gerne Listen, und wenn dann eine Liste einmal mit einem Songthema zusammengeht, kann mir ein Song auch leicht von der Hand gehen.

**Wie war das mit *Das Telefon sagt Du*?**

Der ideale Song besteht für mich nur aus Refrains. Ganz oft ist es so, dass bei mir die Urfassung eines Songs tatsächlich nur aus Refrains besteht. Doch meist kommt dann mein Musikpartner und erklärt mir, dass nur Refrains in einem Song langweilig seien. Ich bin dann immer erstaunt, denn mich langweilt es nicht.

**Der beste Albumtitel stammt aus dem Jahr 1995 von der ansonsten leider unsäglichen Gruppe Roxette: *Don't Bore Us – Get to the Chorus.***

Was kann man mehr sagen!

**Was spricht gegen Strophen?**

Durch Strophen gibt man vor, wie ein Refrain zu deuten ist. Das möchte ich aber nicht. Ich möchte es offenlassen. Jeder soll in einem Refrain lesen, was er will.

***Das Telefon sagt Du* ist ein Song, der also fast nur aus einem Refrain besteht.**

In diesem speziellen Fall hatte ich das Freizeichen, das »Duuuuuuuuuuuuuuuu« zu mir sagt. Dieser eine Ton, der reichte mir eigentlich. Den Song habe ich mit Inga Humpe geschrieben, die irgendwann sagte: »Andreas, das Stück braucht eine Strophe.« Ich: »Wieso denn?« Sie hat mich dann im übertragenen Sinne bei der Hand genommen und gemeinsam mit mir den Text geschrieben. Die Geschichte dahinter ist super: Meine damalige Freundin jobbte bei der Post. Und in ihrer Filiale gab es einen Postbeamten, der sich jeden Morgen vor der Arbeit noch einmal im Spiegel beschaute und dann vor versammelter Mannschaft ganz showmäßig, wie in einem täglichen Ritual den Telefonhörer abnahm und ins Telefon fragte: »Wer sieht heute richtig toll aus?« – »Duuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuu«, antwortete ihm das Freizeichen. So entstand die Idee, dass das Telefon wie im Spieglein, Spieglein an der Wand in einem Song die Rolle des Spiegels einnehmen könnte. Mehr möchte ich aber jetzt nicht enthüllen.

**Sie reimen nach den Regeln der June-Moon-Rhyming-School.**

Ich bin End-Reimer, ja. Dass es empfundene Reime in der Mitte einer Zeile – nennen wir sie gefühlte Reime – geben kann, das habe ich erst nach Jahren festgestellt. Die Schwierigkeit mit den Endreimen liegt darin, dass man leicht ins Karnevaleske abdriftet. Das muss natürlich vermieden werden.

**Lassen Sie uns noch über Ihr neues Album reden. Es wirkt wie ein Konzeptalbum. Sie haben der ganzen Geschichte eine Art Todesklammer gegeben.**

Ich hatte noch nie ein Album, auf dem tatsächlich sieben von zwölf Stücken von einem Thema handeln, in diesem Falle: dem Tod. Das wollte ich dokumentiert haben, das wollte ich auch im Titel haben. Tatsächlich handeln nur fünf der neuen Songs vom Tod. Aber weil das so ist, denkt man automatisch, dass die restlichen Texte auch vom Tod handeln müssen. Mein Lieblingsstück ist *Edelstein*. Der Text stammt von Wolfgang Müller, es ist der wichtigste Song der Platte. Ich hatte in der Zeitung einen Artikel gefunden über eine Frau, die vor Gericht stand, weil sie die Asche ihres Sohnes zu einem Diamanten hatte pressen lassen. Ich war begeistert: Was für eine grandiose Vorstellung, nach dem Tod als Diamant von der eigenen Mutter am Hals oder als Ring an der Hand getragen zu werden. Der Mensch erfährt eine Aufwertung nach dem Tod. Wie toll ist das denn!

**Ich habe in den vergangenen Jahren mehrfach versucht, Texte über den Tod zu verfassen, aber ich wurde dem Thema nie Herr.**

Erst als ich Wolfgang mit einbezog, bewegte sich etwas, und so entstand dann der Text.

**Wie lange hat Wolfgang Müller für den Text gebraucht?**

Wolfgang ist Vielschreiber. Der kann sich hinsetzen, und eine Stunde später hast du das Ding.

**Solange er die Gedanken kanalisieren kann und weiß, was Sie wollen?**

Schreiben hat ganz viel mit Routine zu tun. Ich habe zum Beispiel nie ein Poesiebuch besessen. Ich schreibe auch keine Briefe. Irgendetwas sperrt sich in mir gegen eine Routine des Schreibens.

**Aber lesen tun Sie schon?**

Ehrlich gesagt: wenig. Alle paar Jahre fange ich an zu lesen, und dann lese ich auch tatsächlich mal sechs Bücher, verschlinge die am Stück – doch dann verebbt dieses Interesse genauso schnell, wie es hochkam.

**Was tun Sie stattdessen? Sie erwähnten, dass Sie Drehbücher schreiben, oder womit verdienen Sie Ihr Geld?**

Ich war in München an der Filmhochschule. In meinem Leben wechseln sich Film und Musik ab, etwa im Zwei-Jahres-Rhythmus. So umgeht man Routinen. Ansonsten gucke ich gerne Fernsehen. Tatsächlich bin ich durch das Fernsehen sozialisiert worden. Ich bin kein Freund des Kinos, das wird total überschätzt.

*

**Andreas Dorau**
*Todesmelodien*
Staatsakt / RTD — 03.06.11

# KUNSTSPRACHE Nº13
# Gabi Delgado

**Interview — Max Dax**
**Bilder — Oliver Schultz-Berndt**

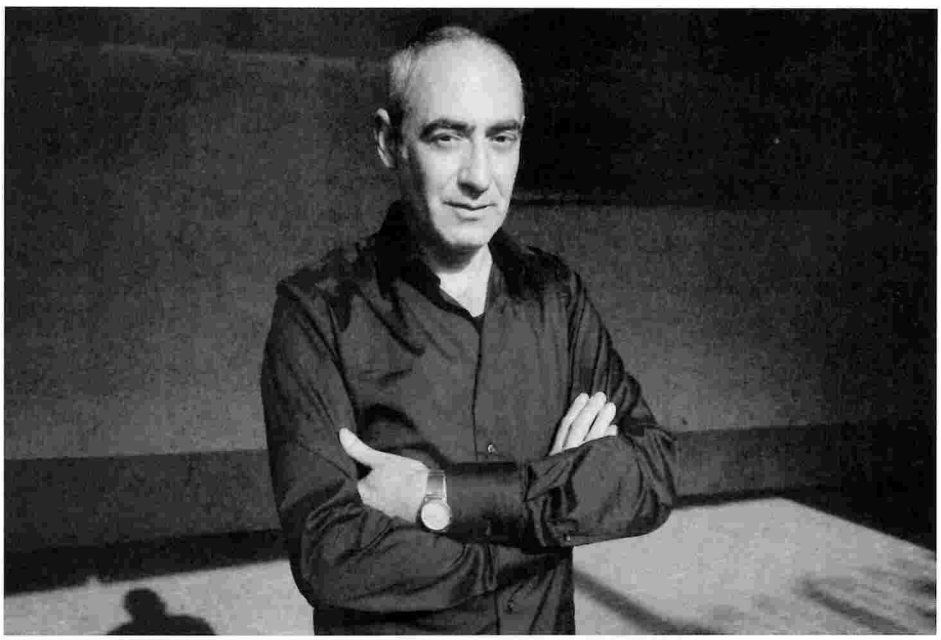
**Mit der Deutsch-Amerikanischen Freundschaft, kurz DAF, exportierte GABI DELGADO im Team mit Robert Görl ab Anfang der achtziger Jahre die deutsche Sprache in die ganze Welt – dabei ist er selbst gar kein Muttersprachler. Seine über Görls Sequencer-Sound gebellten Texte sind reduzierte, an Dada geschulte Improvisationen, die laut Delgado am besten in Befehlsform funktionieren. Deshalb träumt er von einem Apparat, der Zeilen wie »Tanz den Mussolini« maschinell herstellt.**

Ich bin Spanier. Ich habe die deutsche Sprache von Anfang an anders wahrgenommen als jemand, der hier geboren wurde. Als ich mit acht Jahren nach Deutschland kam, konnte ich kein Wort Deutsch. Schon durch diese Distanz hat man automatisch einen anderen Blick auf die Sprache. Es gibt so große Unterschiede zwischen den Sprachen, dass ich mittlerweile denke, die Sprache programmiere uns etwas ein. In Spanien beispielsweise gibt es kein Wort für *Gemüt*. Deswegen gibt es in Spanien auch keine *Gemütlichkeit*. Umgekehrt gibt es im Deutschen kein korrektes Wort für *alegria*. »Freude« oder »Fröhlichkeit« trifft es nur ein Stück weit. Das zieht sich bis in die Sprichwörter. In Deutschland heißt es: »Wer den Pfennig nicht ehrt, ist des Talers nicht wert.« In Spanien ist es genau umgekehrt: »Wer sich nach einer kleinen Münze bückt, kommt nie zum großen Geld.« Ich bin mit diesen sprachlichen Widersprüchen aufgewachsen. Dabei hat mir das Deutsche immer sehr gefallen. Als ich später Texte für Charley's Girls und Mittagspause schreiben sollte, wurde uns sehr bald klar, dass ich einen anderen Zugang zur Sprache habe als Peter Hein, den Sänger beider Bands. Ich finde einige deutsche Wörter bereits vom Klang her *schön*. Ich habe als Kind in Spanien laufend Kriegscomics gelesen, in denen immer wieder auch die Nazis auftauchten. In den Sprechblasen standen dann so absurde Dinge wie: »Donnern und Blitzen!« Als ich mal in Spanien meine Oma besuchte, bat sie mich: »Sag doch mal etwas auf Deutsch!« Das Deutsch, das ich ihr vortrug, beeindruckte sie nicht. Also sagte ich mit rollendem R: »Kraffff-T-Fahrrrrt-Zeugs!« Da war sie zufrieden.

Ich bin also auch beim Schreiben der deutschen Texte für DAF anders an die Sache herangegangen als jemand, der bruchlos in einem deutschsprachigen Umfeld aufgewachsen ist. Ich habe mit Sicherheit einen anderen Wortkatalog im Kopf als andere. Und die Wörter in diesem Wortschatz finde ich sexy und lautmalerisch. Es geht gar nicht so sehr darum, was diese Worte genau bedeuten. *Mussolini* ist beispielsweise ein ganz tolles Wort. Wie das schon klingt! *Ficken* ist auch ein Wort, bei dem niemand neutral bleibt. Es gibt sexy Worte, und es gibt Worte, die in einem auffälligen semantischen Kontext stehen. Und dann gehe ich in die Gesangskabine und lege im Stile eines Poetry Slammers los. Am besten ist es, wenn ich die Musik, zu der ich einen Text beitragen soll, vorher noch gar nicht kenne. Ich begebe mich wissentlich in eine Situation, in der ich gezwungen bin zu improvisieren.

**Das heißt: Robert Görl hat die Musik ohne Ihr Zutun komponiert?**

Genau, die Elektronik-Tracks kamen von ihm, und ich habe dann einfach drübergesungen. Ich habe mir die Musik möglichst laut über Kopfhörer angehört und improvisiert. Ich trage meinen Wortkatalog schließlich in mir, und die Musik ist imstande, diese Wörter anzutriggern. Manchmal gibt die Musik eine Atmosphäre vor, es kann dann auch sein, dass da ein



ganz neuer Text entsteht, ohne Rückgriff auf den Katalog. Alle Einflüsse sind erlaubt: Werbung, Musik, Fernsehen, Bücher. Sehr bald bin ich dann auf die Notwendigkeit gestoßen, im Deutschen sehr stark zu kürzen. Die deutsche Sprache hat so viele Silben und endet oft auf Nicht-Vokalen, sodass man im Deutschen nicht »I love you-u-u-u« sagen kann. Man kann nur sagen: »Ich – ch – ch – ch« – und das wäre schon fast wieder ein Text. Die knappste deutsche Form ist der Imperativ, der braucht am wenigsten Silben.

**Der Befehl, ja.**

Und deswegen habe ich mir eine einfache Formel zurechtgelegt:

**Ein sexy Wort plus deutscher Imperativ plus ein Wort, das ein starkes Thema in sich trägt – fertig ist ein Text.**

Ich wollte sogar schon mal eine Deutsch-maschine bauen, um quasi nach dem Sentence-Switchboard-Prinzip endlos Texte generieren zu können: Subjekt, Objekt, Verb, Imperativ – fertig.

**Das erinnert an das Kinderspiel, in welchem Tiere aus verschiedenen Teilen zusammengelegt werden: Kopf Nashorn, Körper Fisch, Hinterteil Stinktier …**

Das ist genau das Prinzip, und es kommen ja dabei auch immer Tiere zustande.

Vielleicht finde ich ja noch die Zeit, um die Deutschmaschine wirklich zu bauen.

**Eine technische Frage: Wenn Sie in der Gesangskabine stehen, hören Sie sich den neuen Track dann als Endlos-Loop an? Oder legen Sie Pausen ein, um sich zwischendurch Notizen zu machen?**

Ich singe immer gleich los. Direkt. Meistens ist es dann der zweite oder dritte Take, und wir haben wieder einen Song fertig. Damit ist es aber in der Regel noch nicht erledigt. Denn wenn ich einen funktionierenden Text habe, von dem ich der Meinung bin, er könne für sich allein stehen, dann probiere ich ihn auch immer noch auf anderen Nummern aus. Ich singe grundsätzlich immer alles auf alles. Zum Schluss sehe ich dann ja, welcher Text am besten auf welche Musik passt. Das mache ich übrigens auch live. Ich muss nicht zwingend zur Musik von *Alle gegen alle* auch wirklich »Alle gegen alle« singen. Die Musik von *Tanz den Mussolini* ist ohne Zweifel eine sehr gute Musik. Die Instrumentalspur von *Verschwende deine Jugend* ist auch sehr gut. Würde ich auf den Backing-Track von *Tanz den Mussolini* »Verschwende deine Jugend« singen – es würde ebenso funktionieren.

**Fast alle Stücke, die Sie für DAF geschrieben haben, kommen mit sehr wenigen Textzeilen aus. *Ich und die Wirklichkeit*, *Sato-Sato* oder *Rote Lippen* etwa. Kürzen Sie einen Text stets auf seine Mindestlänge?**

Im Deutschen gibt es das schöne Wort *Dichtung*. Beim Schreiben sollte es immer ums Verdichten gehen. Ich stehe nicht auf Schnörkel und Verzierungen. Nicht in Texten, nicht in der Musik und auch nicht im Leben. Je weniger, desto besser.

**Dann lassen Sie uns doch mal über *Sato-Sato* reden. Das ist so ein Text, den ein hohes Maß an Ambiguität auszeichnet.**

Zwiespältigkeit, ja.

**Er lautet: »Habt keine Angst / Habt keine Angst, meine Kinder / Schwitzt, meine Kinder / Verbrennt euch die Hände / Kämpft um die Sonne / Sato-Sato«.**

Zu Anfang stand das Phantasiewort *Sato*, eine Lautmalerei kommt zum Vorschein, sonst nichts.

**Man denkt sofort an *Salò* aus Pasolinis *Salò o le 120 giornate di Sodoma*.**

Stimmt. Salò ist drin, Sado auch. Und dann probierte ich aus, wie es klingt, wenn das Wort verdoppelt wird, wenn man »Sato Sato« sagt. Das drückte für mich bereits etwas aus. Den Rest habe ich anschließend frei assoziiert. Und mit einem Mal war Ikarus in *Sato-Sato*, und auch das Bild der japanischen Kriegsflagge. Ich arbeite tatsächlich so assoziativ. Und wenn ich dann finde, dass es passt, muss ich auch nichts mehr korrigieren.

**Interessant wird es ebenfalls, wenn die Musik Sexualität und Gewalt verkörpert,**

**ein Text hingegen zärtlich ist. Nehmen wir das Beispiel *Rote Lippen*. Der Song ist extrem körperlich, extrem lustvoll: »Dein Kleid ist so rot. Dein Mund ist so rot. Mein Schatz. Deine Lippen sind so rot. Sein Schatz. Die ganze Welt ist rot für mich. Ich sehe deinen Mund. Mein Schatz«. Abermals ein kompletter Text.**

Sexualität und Gewalt sind die beiden Dinge, die die physische Aura, den Körper durchdringen können. Du kriegst eins in die Fresse. Du wirst geküsst. Du hast Sex. Es gibt auch andere Ebenen, die Gefühlsebene beispielsweise, da kann man mit einer Beleidigung, mit Wut, Traurigkeit arbeiten. Aber zum Durchdringen der physischen Aura gibt es nur Gewalt und Sex. Selbst wenn man das nur verbalisiert, vermag man die physische Aura zu durchbrechen. Das funktioniert.

**Wie entstand *Rote Lippen*?**

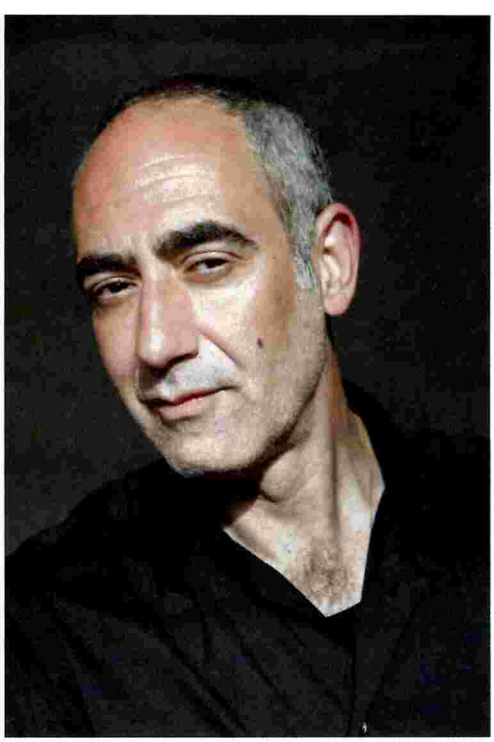
»Die ganze Welt ist rot für mich«. Das war die erste Textzeile. Dass die Lippen ebenfalls rot sind und das rote Kleid ein starkes Bild ist, war auch klar. Aber als ich mit diesem einen Satz ins Studio ging, wusste ich nicht, wie der Song weitergehen würde. Ich wusste nicht: Steht das Rot für Blut? Für die Flagge der UdSSR? Für den 1. FC Kaiserslautern? Bei mir aber sollte es Sex sein. Rot ist ja nicht zuletzt auch die Farbe der Liebe.

**Man muss sich vielleicht noch einmal in Erinnerung rufen, dass Sie zur ersten Avantgarde der Neuen Deutschen Welle gehört haben. Texte wie Ihre hatte man in dieser Weise vorher nie gehört. Hatten Sie eine Vision, wie diese Art von Musik zu klingen hat, oder war das eine Suche?**

Ich hatte immer eine ziemlich klare Vorstellung, wie die Musik von DAF zu klingen hatte. Eigentlich mag ich Disco am meisten. Aber die Disco-Welt gefällt mir nicht, die Energie von Disco gefällt mir nicht. Und andererseits gab es Punk.

## Ich versuchte, die Disco-Energie mit der Punk-Energie zu kombinieren. The Sex Pistols und Donna Summer sind für mich die beiden Pfeiler von DAF.

Ich weiß noch, wie ich das erste Mal *I Feel Love* von Donna Summer gehört habe, das war für mich eine richtige Initialzündung, denn sie kombinierte Sex und Elektronik. Sie sang »I feel love, I feel love, I feel love« – und dazu machte die Musik »Ducku-Ducku-Ducku-Duck«. Das fand ich so gut, so gut! Beim Punk wiederum beeindruckte mich die Energie. Punk war eine Riesenenergie, was ich begrüßte. Ich habe aber nicht verstanden, warum sich die Punkrocker ihre Instrumente bei Oma und Opa ausgeliehen haben. Warum spielt man Bass? Warum nimmt man eine Gitarre in die Hand, wenn es auch Sequencer und Synthesizer gibt? Diesen Aspekt habe ich an Punk nie verstanden. Für mich war es ein Widerspruch, unter dem Mäntelchen des Neuen am Ende doch die alten Harmonien zu benutzen.



**War es für Sie als Spanier auch so, dass das Maschinelle etwas Deutsches hatte? Man schreibt den Deutschen eine Technikliebe zu. Das Land der Autobauer. Die Nazis haben im Zweiten Weltkrieg den technologischen Krieg erfunden.**

Ich sprach ja vorhin schon von meiner Oma. Die Deutschen können sich meistens gar nicht vorstellen, wie ihre Sprache für einen Spanier oder einen anderen Ausländer, zum Beispiel einen Italiener, klingt. Sie klingt maschinell, kalt, brutal!

## Sie sagen: »Herzlichen Glückwunsch zum Geburtstag!« Für einen Spanier klingt das wie ein Befehl.

Ein Spanier hat da sofort den Nazi-Comic vor Augen. Diese Assoziation zu Deutschland ist in anderen Ländern viel präsenter, auch weil in Deutschland alles indiziert und verboten ist, was die Deutschen an die Nazizeit erinnert: die Kriegscomics, die anderswo jeder Junge lesen darf, der Führer, das Hakenkreuz. Im Mittelmeerraum kann man überall Nazi-Memorabilien kaufen. In Deutschland ist das tabu.

**Nun gibt es aber noch die andere Wahrnehmung der deutschen Sprache, als Sprache der Philosophie, als Sprache Hegels und Kants. In diesem Falle ist das Deutsche eine Sprache, in der man präziser sein kann als in anderen Sprachen.**

Ja, das stimmt natürlich.

**Es gibt abstrakte DAF-Texte, die nur in deutscher Sprache vorstellbar sind. Zum Beispiel *Ich und die Wirklichkeit*: »Ich und Ich im wirklichen Leben / Ich und Ich in der Wirklichkeit / Ich und Ich in der echten Welt / Ich und Ich / Ich fühle mich so seltsam / Die Wirklichkeit kommt / Die Wirklichkeit kommt«.**

Ja, und?

**Texte wie dieser haben nichts mit Gewalt und Sex zu tun.**

Nö.

**Wie kommt diese Ebene ins Spiel?**

Die gibt es manchmal. In *Ich und die Wirklichkeit* beziehe ich mich auf eine gängige Formulierung aus der Reggae-Welt, wo ständig mit der Begrifflichkeit »I and I« gearbeitet wird. »I and I« tauchte in den Achtzigern in der Dancehall-Reggae-Musik, aber auch bei Bob Marley ständig auf. »Ich und Ich« im Sinne von: »Ich und Gott« oder »Ich und Jahwe«. Das hat mir sprachlich einfach gefallen – »Ich und Ich« zu sagen statt nur »Ich«. Und wenn mir so ein Umgang mit Sprache gefällt, ist es eigentlich nur eine Frage der Zeit, bis eine solche Phrase in der Gesangskabine aus mir herauskommt. Und so stand die Zeile »Ich und Ich und die Wirklichkeit« mit einem Mal im Raum. Diese Formulierung hat übrigens einen besonders schönen Twist, weil die Wirklichkeit durch die Spaltung in ein Ich und ein Ich aufgehoben wird. Das ist ein schizoider, mindestens aber ein psychotischer Zustand. Es gibt eben nicht immer nur Gewalt und Sex. Es gibt auch abstrakte Texte, so, wie es auch Liebestexte bei mir gibt. Das muss kein Widerspruch sein.

**Sprechen wir über *Der Räuber und der Prinz*.**

Das Märchenmotiv. Der Räuber und der Prinz. Aber auch die Prinzessin. »Morgen wäre ich Prinz, oder dein General«. Märchen haben oft auch eine gewalttätige, rohe, psychotische Ebene. Songs wie *Der Räuber und der Prinz* oder *Prinzessin* leben davon, dass sich die verschiedenen Ebenen übereinanderschieben, einander zu durchdringen beginnen.

**Der Text: »Ein schöner junger Prinz / Verirrte sich im Wald / Plötzlich wurde es dunkel / Da packten ihn die Räuber / Doch einer von den Räubern liebte diesen Prinzen / Ich liebe dich mein Prinz / Ich liebe dich mein Räuber«. Das ist, wenn man so will, fast katholisch. Sie kommen aus Spanien. Ist Katholizismus ein Element, das bei DAF eine Rolle spielt?**

Das hat weniger etwas mit DAF zu tun. Ich bin ja nicht nur katholisch erzogen worden, sondern mein Onkel – ich bin bei meiner Großmutter aufgewachsen – war sogar Jesuit. Der Katholizismus hat mich schon immer interessiert. Ich habe mir als Kind eigenhändig Steinchen in die Schuhe gelegt, um Buße zu tun für meine vermeintliche Sünde. Das fand ich irgendwie schön. Das tut weh beim Gehen, das ist die Selbstgeißelung, das ist Kasteiung. Da dachte ich: Aha!

**Der Katholizismus hat viele Vorteile: Man kann wirklich schlimme Sachen machen, die einem mit ein bisschen Buße verziehen werden. Das ist eine sehr, sehr lustige Religion.**

**Wie stehen Sie zu Märchen?**

Märchen gibt es überall. Ich bin in meinem Leben viel herumgekommen, und jedes Land hat seine eigenen Märchen. Märchen basieren auf einem Kollektivfundus der Urängste und Urwünsche. Das ist sicherlich ein Grund, weshalb sich die Märchen in Japan, Chile oder Deutschland teilweise im Kern sehr ähneln. Es gibt ganz ähnliche Dornröschen-Storys in Südamerika, die nichts mit dem *Dornröschen* der Brüder Grimm zu tun haben, aber viel mit einem ewigen Schlaf, aus dem man erweckt werden muss. Das sind kollektive Muster, die im Unterbewusstsein herumschwirren. Deswegen eignet sich die Märchenform auch so sehr, wenn es tiefer gehen soll.

**Sie geben das Stichwort. Ein Märchen wie *Rotkäppchen* kann man bekanntlich auch ganz anders lesen: Sie geht willentlich in den Wald, um vom Wolf gefangen zu werden. Das liest man natürlich als Kind nicht so, aber …**

Das wäre dann die psychoanalytische Studie zu *Rotkäppchen*, klar. Märchen arbeiten oft mit ganz grausamen Motiven. Da müssen brennende Schuhe angezogen werden, Menschen werden verbrannt, Märchen sind oft sehr gewalttätig. (lacht)

**Sie lachen. Warum?**

Ich muss auch bei schlimmen Filmen immer lachen. Wenn ich mir einen Film anschaue, dann weiß ich nach einer Stunde und 19 Minuten, dass er in spätestens einer Viertelstunde zu Ende sein wird. Ich weiß als Zuschauer, die müssen jetzt zu Potte kommen, die Lösung ist nahe. Als moderner Mensch lässt man sich nicht von einem Film beirren. Man kann heute nicht mehr irgendetwas als *wahr* verkaufen, was nicht die unmittelbare Wahrheit ist. Sobald das in irgendeiner Form verdichtet, gefilmt, synchronisiert, ich würde sogar behaupten: sobald etwas nur aufgezeichnet ist, wird es zur Fiktion. Auch die Dokumentation der Wirklichkeit ist bereits nicht mehr die Wirklichkeit. Deswegen funktionieren solche Sachen bei mir nicht, und ich finde sie häufig lustig. Deswegen kann mich auch ein Pornobild nicht erregen. Für mich ist das nichts als bedrucktes Papier.

**Einer Ihrer bekanntesten Songs ist *Kebapträume*. Sowohl Fehlfarben als auch DAF haben ihn damals gespielt und auf Platte veröffentlicht. Wie kam's?**

Peter Hein, Monroe, Markus Oehlen und ich waren alle Mitglieder von Mittagspause, bevor sich Fehlfarben und DAF gründeten. Der Text entstand auf einer Autofahrt nach Berlin, wo wir zu einem Auftritt im SO36 hinfuhren.

**Der Text ist eine Aneinanderreihung von Assoziationen zum Thema Kreuzberg.**

Ja, richtig. Das ist einer der ganz, ganz frühen Texte, die ich verfasst habe.

**Der ist also nicht ad hoc in der Gesangskabine entstanden?**

Der nicht, der flog uns im Auto zu. Aber nicht die Musik.

**Wie darf man sich das vorstellen? Haben Peter Hein und Sie sich das im Auto gegenseitig vorgesungen?**

Nein, wir haben vor allem gelacht. Wir sind gefahren und haben Witze gerissen über die Berliner. Und ab und zu habe ich dann den Text weitergeführt und einfach vorgetragen. Erst die erste Strophe, und dann, ein paar Kilometer später, die zweite Strophe. Und zwischendurch haben wir uns lustig gemacht. Nicht nur über Berlin. Auch über die Welt.

*

**DAF**
*Du bist DAF*
Single, limitierte Edition
Damned — 01.09.10

# Mode

Produktion & Styling — Alexandra Dietl
*www.alexandradietl.de*

Fotograf — Daniel Sommer
*www.danielsommer.eu*

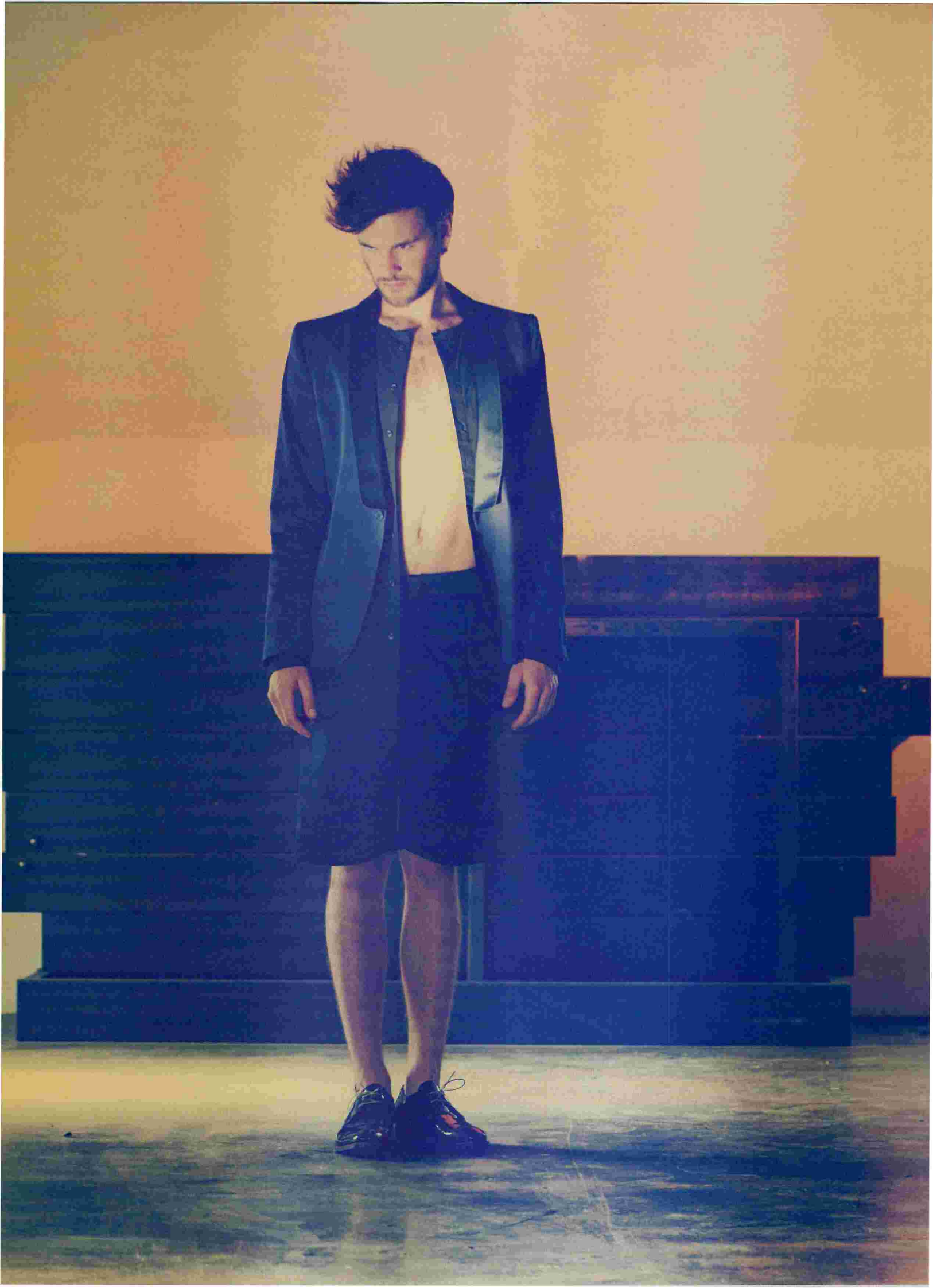
Assistenten — Laura Klohn, Loïc Coussement

Bildbearbeitung — *www.bildergut.com*

Hair und Make-Up — Alexandra Maria Waldher
*www.tune-artists.com*

Models — Marvin Unger *www.ps-models.com,*
Julian Kerkhoff *www.talents-models.com*

Sakko — Boglioli
Hemd — Carharrt
Krawatte — Burlington
Hose — Schaaf
Brille — Persol
Tuch — Filippa K
Schuhe — Filippa K



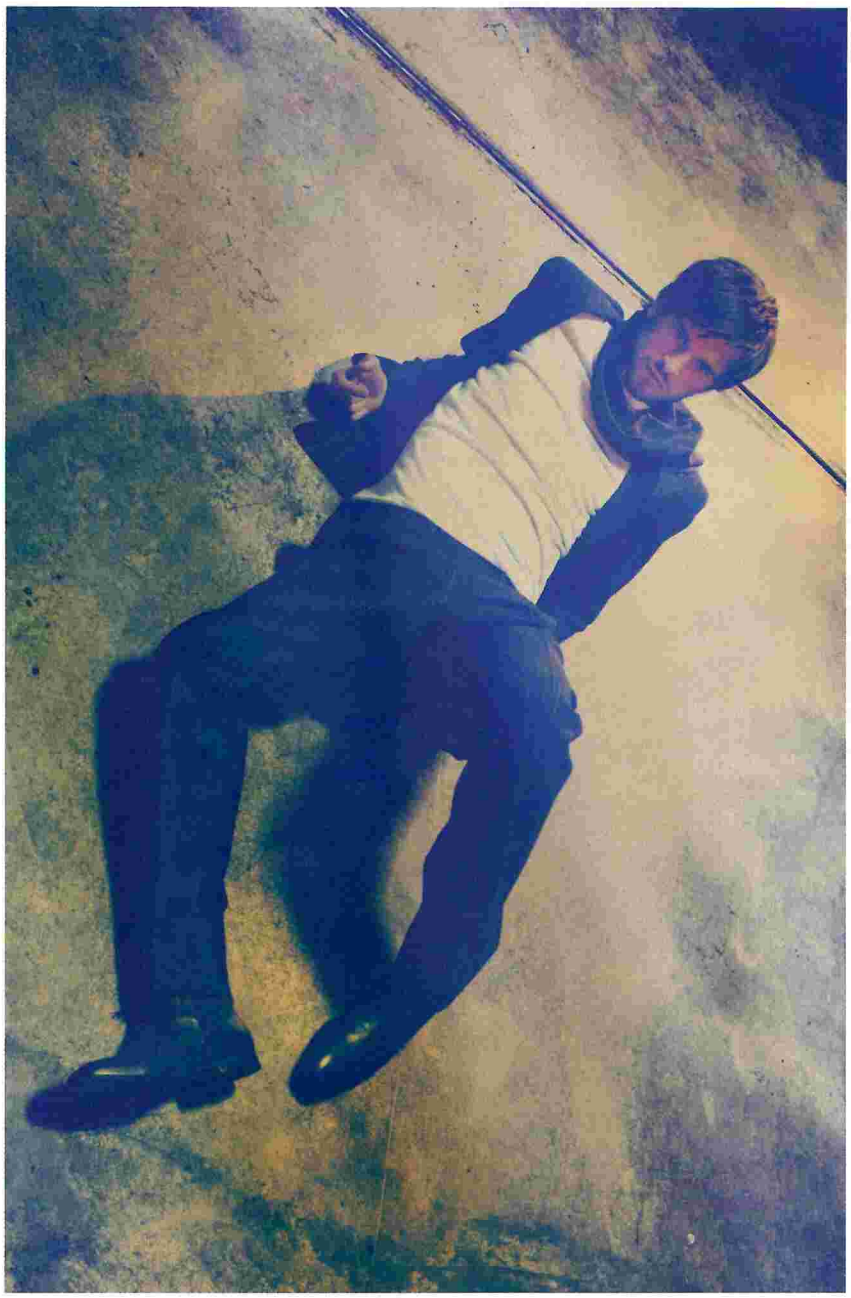
Mantel — Replay
Strickjacke — Stone Island
Hemd — Fred Perry
Hose — Stone Island
Tuch — Falke
Schuhe — Floris von Bommel

Smoking — Drykorn
Hemd — Silent
Bermuda — Schaaf
Schuhe — Floris van Bommel

Jacke — Bench
Hemd — Sisley
Hose — Carharrt
Schal — Falke
Gürtel — Folk
Stiefeletten — Hugo

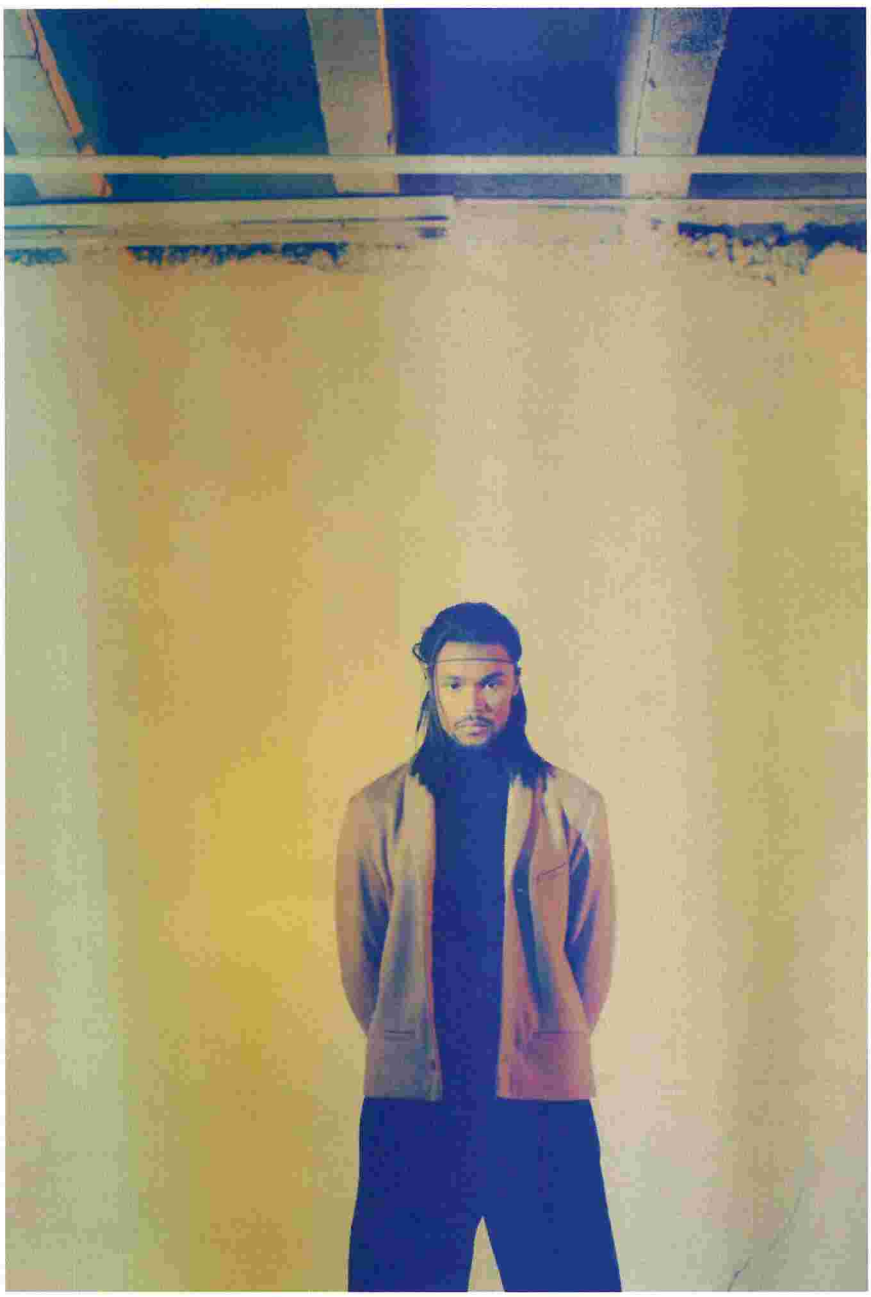
Anzug — Closed
Hemd — Hugo
Krawatte — Herr von Eden
Gürtel — Filippa K
Boots — Filippa K

Anzug — Jil Sander
Pulli — Folk
Sneakers — Replay
Brille — Burberry



Anzug — Lagerfeld
T-Shirt — Reebok
Schal — Fred Perry
Schuhe — Floris van Bommel

Anzug, Weste — Burberry
Jeanshemd — Filippa K
Krawatte — Filippa K
Schuhe — Camper



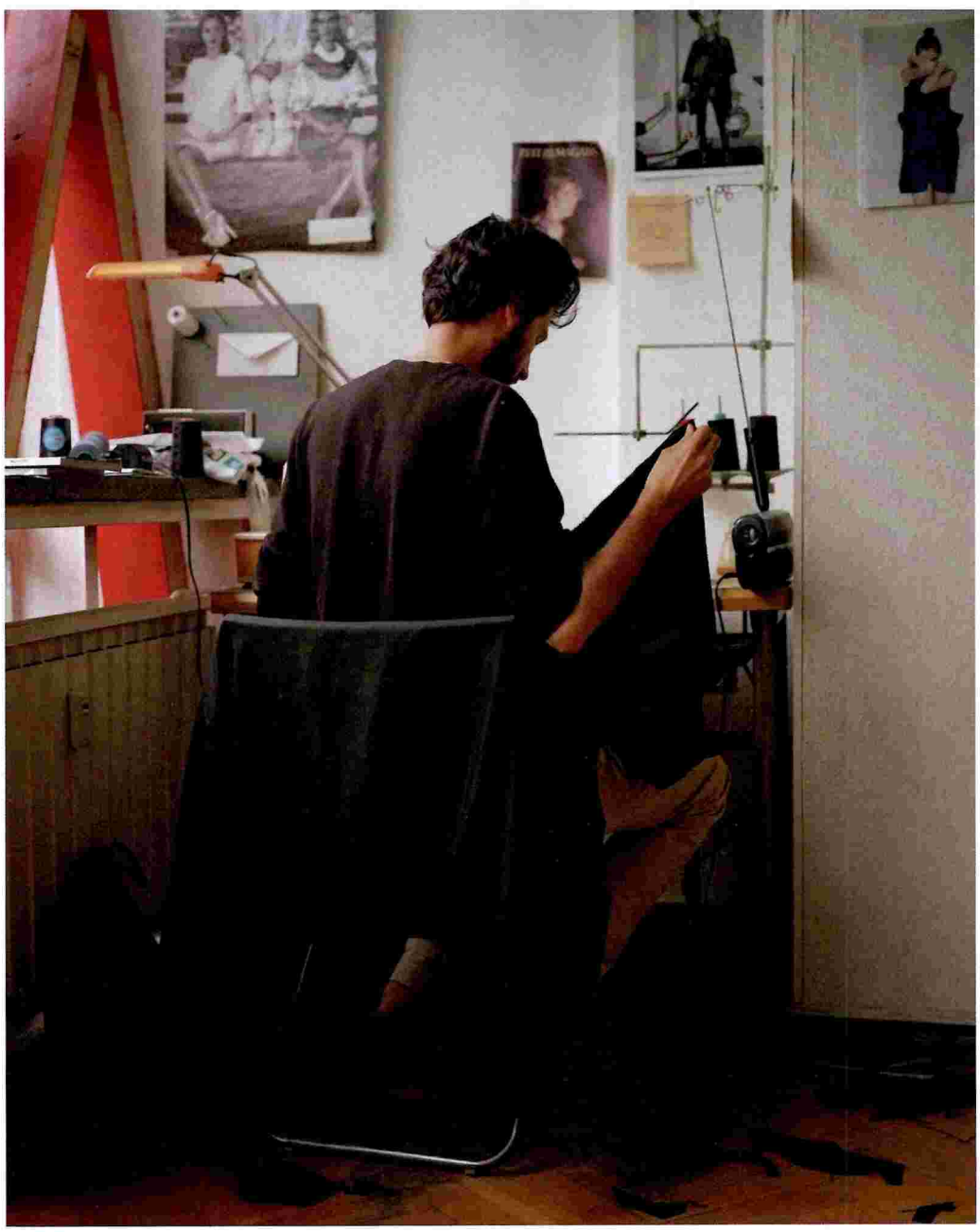
Jacke — Herr von Eden
Rolli — Hugo
Hose — Sisley

Trenchcoat — Burberry
Hemd — Burberry
Hose — Burberry
Gürtel — Folk
Schuhe — Burberry

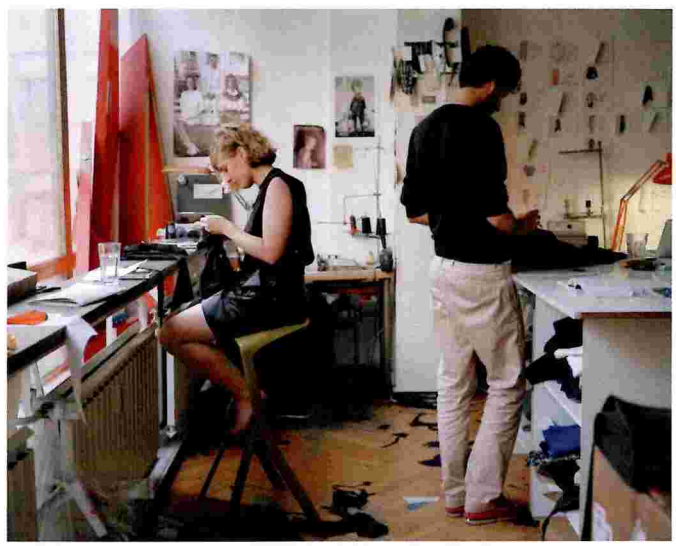
# *»Hatten Sie irgendwie keine Zeit mehr vor der Show...?«*

# Mode-Interview: VLADIMIR KARALEEV

Interview — Jan Kedves
Fotos — Ingo Mittelstädt



**Bei ihm bleiben die Säume offen und die Kleider wirken wie Skizzen: VLADIMIR KARALEEV gilt mit seinem 2005 in Berlin gegründeten, nach ihm selbst benannten Label als Shooting Star der deutschen Modeszene. Im Januar präsentierte der Designer, der 2000 aus seiner Heimatstadt Sofia zum Modestudium nach Berlin kam, erstmals im offiziellen Rahmen der Berlin Fashion Week. Im Juli wird er dort zum zweiten Mal dabei sein. Im Interview spricht Karaleev über seine Raver-Vergangenheit, den Einfluss von Comme des Garçons und die Eleganz des Unfertigen.**



**Vladimit Karaleev, Sie sind 1981 in Bulgarien geboren. Wie kamen Sie zur Mode?**

Vladimir Karaleev: Meine Tante hat immer ganz viel genäht, bei sich zuhause in Sofia. Als Kind verbrachte ich die meisten Wochenenden bei ihr und schaute ihr dabei zu. Diese vielen verschiedenen Stoffe – ich war fasziniert davon, was man mit ihnen alles machen konnte. Aber mit Mode hatte das eigentlich noch nichts zu tun.

**Mode und Sozialismus – das ging nicht zusammen?**

Nein, überhaupt nicht! Die Ideologie war ja, dass alle gleich sind. Individualität war verboten, nicht nur im Denken, man durfte auch nicht anders aussehen. Es gab damals in Sofia nur zwei oder drei Geschäfte, in denen man Klamotten kaufen konnte. Das Sortiment war überall gleich, es gab hier und da höchstens Farbvarianten. Für mich als kleines Kind war das noch nicht so schlimm, aber meine Eltern litten darunter. Das Misstrauen gegenüber Mode war überall zu spüren. Bekleidung hatte praktisch zu sein, sonst nichts. In den späteren Achtzigern kamen dann aber langsam die ersten Zeitschriften ins Land, Burda und solche Sachen …

**Frauenzeitschriften mit westlichen Schnittmustern.**

Genau. Die nähte meine Tante dann nach. Bald darauf folgten auch die ersten Magazine mit Fotos von Modenschauen aus Paris und Mailand. Ich fand das total krass damals. Jean-Paul Gaultier war der erste Designer, der mich total umgehauen hat.

**Wenn man Ihre Entwürfe heute anschaut, erkennt man seinen Einfluss nicht unbedingt …**

Nein, aber es ist so:

**Gaultier war der erste, der mir bewusst gemacht hat, dass Kleidung gar nicht praktisch sein muss, sondern dass man mit ihr etwas ausdrücken, ja dass sie eine Art Kunst sein kann.**

Ich erinnere mich an eine unglaubliche Show, ich glaube das war 1994. Björk lief dort damals als Model. In der Kollektion gab es total seltsame Schuhe, verrückte Drucke und abgedrehte Frisuren, und die Kleider waren teilweise ein bisschen zerrissen. Ungefähr zur selben Zeit machte Gaultier auch eine Kollektion mit großen Beulen. Die Kleider sahen aus, als hätte man schlimme Deformationen am Körper. Die gingen absichtlich ins Hässliche. Diese Kleider wurden auch von Björk getragen. Für mich war Björk damals sowieso die Größte – das war, als sie mit Goldie zusammen war. Auf Drum'n'Bass fuhr ich damals auch total ab. Ich dachte: Wow, Björk, Goldie und Gaultier – besser geht's nicht!

**Sie waren damals 14 Jahre alt. Fingen Sie zu der Zeit auch schon mit dem Modemachen an?**

Ja, ich nähte ganz wild Technoklamotten, bis mir die Hände abfielen. Ich war damals in Sofia häufig auf Partys unterwegs und meine Freunde trugen fast immer Outfits, die ich für sie gemacht hatte: Regenmantelstoffe, Riesenhüte, Alien-Prints und solche Sachen. So gingen wir auf die Mega-Raves mit Sven Väth oder Carl Cox. Das war zwischen 1995 und 1998. Diese Outfits fielen natürlich nach sechs Stunden auseinander – weswegen ich immer Sicherheitsnadeln dabei hatte: Zack, wieder dran!

**Ihre heutigen Entwürfe muten zwar ganz anders an, aber das Improvisierte findet sich in ihnen immer noch wieder – oder sollte man sagen: der Eindruck des Improvisierten?**

Meinen Entwürfen mangelt es nicht an Qualität in der Verarbeitung, wenn Sie das meinen. Wenn man sie innen anschaut, ist da alles sauber und professionell ausgeführt. Das Unfertige ist nur ein Gestaltungselement – allerdings ein sehr wichtiges.

**Sie lassen bewusst Säume offen und drapieren den Stoff, anstatt an Schnitten zu feilen.**

Beides entspringt meinem Wunsch nach Vereinfachung. Technisch kann es ein großer Vorteil sein, bei Kleidern mit offenen Säumen zu arbeiten. Denn durch einen Saum gibt man einem Stoff immer eine gewisse Schwere.

**Ein Saum zieht nach unten. Häufig, vor allem bei dünnen Kleidern, ist er außerdem ein bisschen wellig – durch die Naht. Ich finde, darauf kann man verzichten.**

Warum den Stoff nicht einfach abschneiden und so lassen? Ich fange auch nicht wie andere Designer mit einer Zeichnung an und weiß dann schon genau, wie das Kleid aussehen wird. Ich arbeite lieber mit Drapiertechniken. Das heißt, bei mir entsteht ein Kleid direkt an der Schneiderpuppe, wo ich sehr viel mit dem Stoff ausprobiere. Deswegen bestehen die Kleider bei mir meist tatsächlich aus einem einzigen Schnittteil. Auch das ist eine Vereinfachung.

**Warum ist Ihnen Vereinfachung so wichtig?**

Auf diese Weise bekommen die Kleider etwas Skizzenhaftes, etwas spontan Hingeworfenes. Ich beschreibe diesen Effekt gern mit dem Unterschied zwischen einem Gemälde und seiner Skizze: Das Gemälde ist bis auf den letzten Pinselstrich perfekt, alles stimmt, alles ist durchdacht. Die Skizze ist nur mit drei schnellen Strichen angedeutet, aber trotzdem kann man auf ihr schon alles erkennen.

**Eine Skizze hat für mich denselben künstlerischen Wert und dieselbe Berechtigung wie das fertige Bild.**

**Als die Japanerin Rei Kawakubo mit ihrem Label Comme des Garçons in Paris 1981 zum ersten Mal unfertig aussehende Kleider mit offenen Säumen präsentierte, sorgte sie für einen Eklat.**

Ja, damals war das natürlich noch ein ganz starkes Statement – gegen die Konventionen der Pariser Couture.

**Gegen den perfekten Schnitt, die gute Linie und die fehlerlose Ausführung.**

Genau, Kawakubos Kleider waren alle ein bisschen *antiform*. Das war aber kein Punk – jedenfalls nicht in dem Sinne, dass Kawakubo provozieren wollte. Trotzdem stritten sich die Leute in der Modewelt total darüber. Es gab viele Moderedakteure, die schimpften: Das ist das Allerletzte, das ist überhaupt keine Mode mehr! Die anderen waren begeistert und sagten: Das ist toll, das ist das Allerneueste! Heute, 30 Jahre später, sollten offene Säume eigentlich nichts Besonderes mehr darstellen. Ich verwende sie jedenfalls nicht, um zu provozieren. Für mich sind sie einfach ein Detail – ein Detail ähnlich wie ein Kragenknopf.

**Aber die Leute finden das nach wie vor gewöhnungsbedürftig?**

Für viele ist das tatsächlich immer noch provokant. Ich höre häufig, dass Modeleuten sagen, man bräuchte Mut, um meine Kleider zu tragen. Und wenn Einkäufer oder Kunden in meinen Showroom kommen, fragen viele: Wird das noch fertig gemacht? Hatten Sie irgendwie keine Zeit mehr vor der Show …?

**Warum sind Sie im Jahr 2000, als Sie Bulgarien verließen, um Mode zu studieren, nicht nach Paris gegangen – in die Hauptstadt der Mode –, sondern nach Berlin?**

Paris hat mich als Ort nie besonders gereizt. Dort sind zwar die ganzen Modehäuser ansässig. Aber ich fand Paris immer auch ein bisschen verstaubt. Dort gibt es keine junge Designszene, aus dem einfachen Grund, dass die Stadt so teuer ist. Wenn man dort Mode machen möchte, muss man gleich in ein großes Haus eintreten und dort arbeiten. Ein eigenes kleines Label hochzuziehen, ist dort so gut wie unmöglich. Mein großer Traum war es damals eigentlich, nach New York zu gehen. Allerdings dachte ich, New York sei immer noch so wie in den achtziger Jahren – wie dieser Mythos, von dem ich in Bulgarien gehört hatte. Das war natürlich Quatsch. Deswegen bin ich nach Berlin gekommen und habe dann hier am Fachbereich Gestaltung der Hochschule für Technik und Wirtschaft studiert.

**Berlin gefiel Ihnen auf Anhieb gut?**

Ja. Nur mit diesem Ost-Chic hier konnte ich mich anfangs nicht anfreunden. Ich bin ja genau mit dieser Ästhetik aufgewachsen. Ich konnte nicht verstehen, warum die Leute das hier so geil finden … Ich hatte wohl noch nicht genügend Abstand.

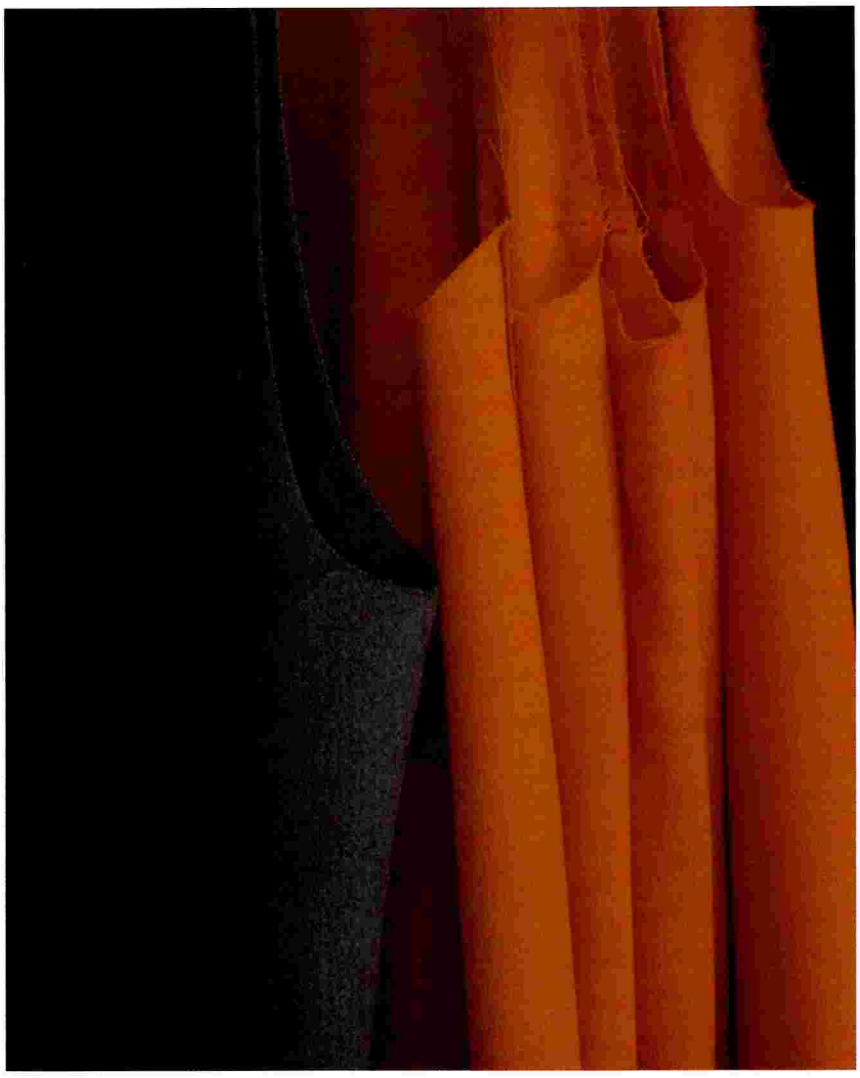
**2005 präsentierten Sie dann in Berlin Ihre erste Kollektion – sie bestand nur aus T-Shirts.**

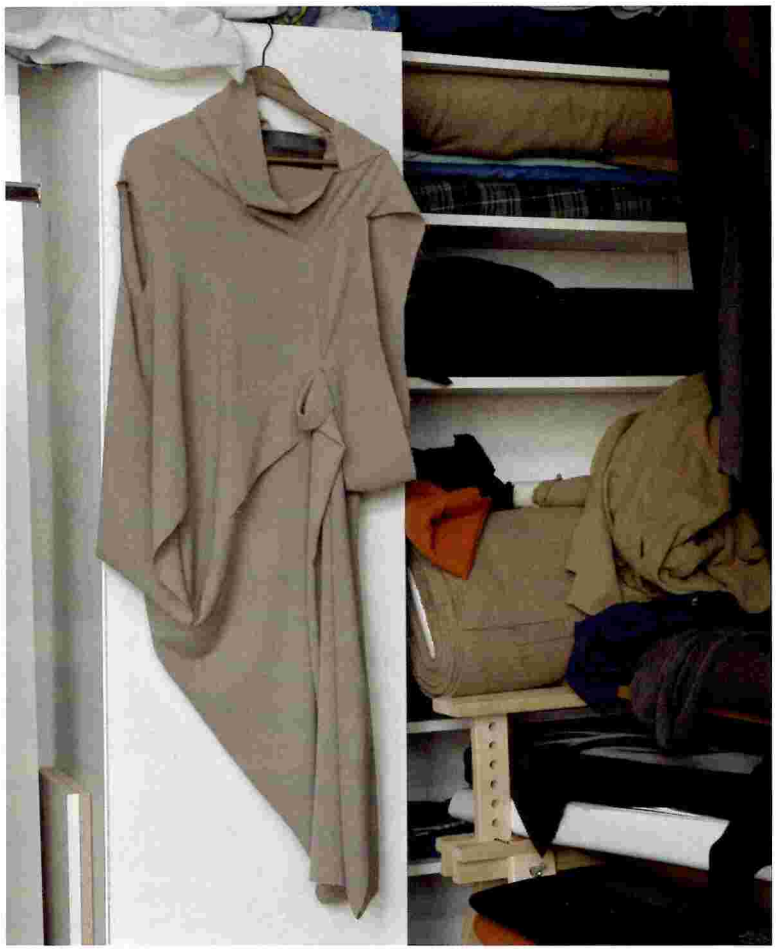
Ja, Jersey war damals überall ein großes Thema. Dieser Stoff war einfach zu verarbeiten und auch einfach zu tragen. Man könnte sagen, ich habe mich mit diesen T-Shirts ausprobiert. Die Idee war, das erste Outfit aus einem einzigen T-Shirt zu machen, das zweite Outfit aus zwei T-Shirts, das dritte aus drei, und so weiter. Nach dieser Formel kam ich auf zwanzig Outfits, geschneidert aus 210 T-Shirts.

**Klingt fast nach einem Versuchsaufbau, jedenfalls sehr konzeptuell …**

Dabei hatte ich mir gar nicht so viele Gedanken dabei gemacht. Es ergab sich einfach so. Ich habe seitdem darauf geachtet, dass es bei meinen Kollektionen nicht immer so konzeptuell wird. Denn das kann auch gefährlich sein. Wenn sich in der Öffentlichkeit erstmal der Ruf festigt, dass man ein konzeptueller Designer ist, der nur künstlerische, supercrazy Teile entwirft, dann denken die Leute nachher, sie könnten das überhaupt nicht tragen. Das wäre schlecht fürs Geschäft.

**Im Juli werden Sie nun zum zweiten Mal im offiziellen Rahmen der Mercedes-Benz Fashion Week zeigen. Ende 2009 hatten Sie noch in einem Interview mit De-Bug gesagt, sie könnten sich eine Show dort nicht vorstellen, da herrsche nicht die richtige Atmosphäre …**

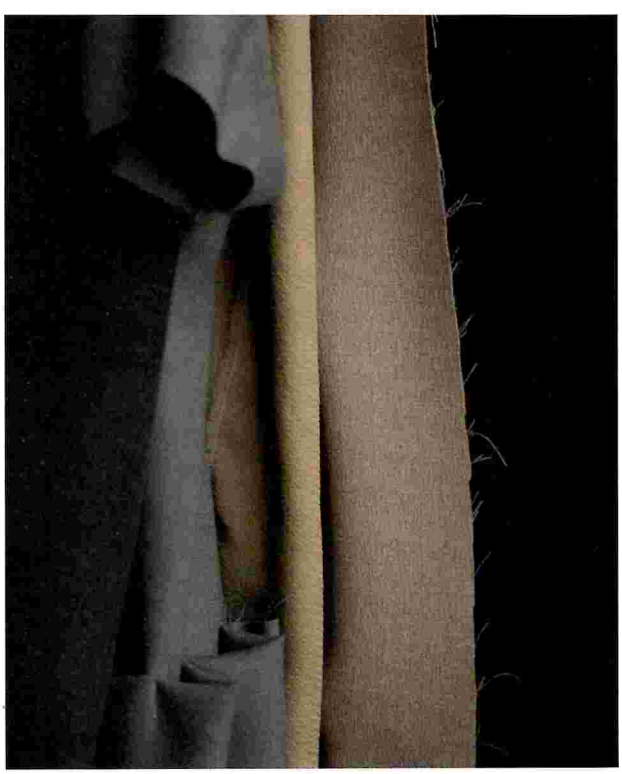




Ja, ich habe mich am Anfang ein bisschen dagegen gesträubt, bei der Berliner Fashion Week zu präsentieren. Ich fand dieses große Zelt mit dem langen Laufsteg von der Stimmung her nicht so passend für mich. Ich organisierte meine Shows lieber in Galerie-Kontexten, in Räumen, die ich mir selbst aussuchen konnte. Das fand ich viel interessanter. Aber natürlich ist es ein bisschen viel verlangt, wenn ich von den Modejournalisten erwarte, dass sie sich für meine Show extra in eine Off-Location oder Galerie begeben sollen – egal ob es dort nun schön ist oder nicht.

**Sie haben Ihr Fashion-Week-Debüt Ende Januar also nicht bereut?**

Nein, das war eine gute Sache. Bestimmte Leute wären gar nicht auf mich aufmerksam geworden, wenn ich dort nicht gezeigt hätte. Es gab viel positives Feedback und viel Presse, auch international. Journalisten aus London waren da, und Leute von der italienischen Vogue. Aus geschäftlicher Sicht hat das also ganz klar Sinn gemacht. Das Volumen der Bestellungen ist bei mir seitdem auch deutlich gestiegen. Ich versuche, bald eine Produktionsstätte in Bulgarien zu finden. Bis jetzt produzieren wir – bis auf die Schuhe, die in Italien gefertigt werden – noch alles hier selbst im Studio. Langsam wird das wirklich zuviel.



**Derzeit scheinen Sie in Japan am erfolgreichsten zu sein – dort werden Ihre Kleider allein in 13 Shops geführt.**

Ja, meine Sachen sind dort ästhetisch fast schon Mainstream. Als ich vor zwei Jahren einmal dort war, sah ich in normalen Kaufhäusern und auch an Leuten auf der Straße Kleider, die man in Europa total avantgardistisch und untragbar finden würde. Die Japaner scheinen da ganz anders zu funktionieren, sie scheinen sich Kleider einfach zu kaufen, wenn sie sie gut finden. In Europa sind die Leute viel ängstlicher und fragen sich vor dem Kauf: Kann ich das überhaupt tragen? Wer ist der Designer? Habe ich von dem schon mal gehört?

**Meinen Sie, Ihr Erfolg in Japan hat auch damit zu tun, das die Japaner in Ihren Entwürfen ein bisschen Commes des Garçons wiederkennen?**

Möglich. Dafür würde sprechen, dass auch die belgischen Designer in Japan einen starken Markt haben. Margiela zum Beispiel ist in Japan sehr gefragt – er ist

auch von Commes des Garçons beeinflusst. Daneben spielt aber auch eine Rolle, dass ich ein Berliner Designer bin.

**In Japan gibt es viele Leute, die total begeistert von Berlin sind und sich so richtig Fan-mäßig in eine Berlin-Obsession hineingesteigert haben – und dann auch nur Berliner Designer kaufen.**

**Wissen Sie schon, ob sich das Erdbeben und die Katastrophe in Fukushima negativ auf Ihr Geschäft ausgewirkt haben?**

Bis jetzt habe ich davon nichts bemerkt. Die japanische Fashion Week war gerade im März, als die Katastrophe passierte. Bisher war dies aber geschäftlich meine beste Saison. Ich telefoniere häufig mit meinen Agenten in Tokio, sie meinen, dass die Leute sich genauso wie vor der Katastrophe verhalten – dass sie sich also nicht zuhause verstecken, sondern schnell wieder zum Alltag zurückfinden wollen.

**Im Juli ist nun wieder Fashion Week in Berlin. Was werden Sie bei Ihrer zweiten Präsentation dort zeigen?**

Das weiß ich noch nicht, ich habe mit der Kollektion noch nicht angefangen.

**Es ist doch kaum noch ein Monat bis zur Schau …!**

Ja, aber ich bin niemand, der zwei oder drei Monate an einer Kollektion arbeitet, das fände ich absurd. Bei mir muss es immer kurz vor knapp sein, ich fange eigentlich frühestens drei Wochen vor einer Präsentation an. Das hat damit zu tun, dass ich eben viel Wert auf Vereinfachung lege und die Erfahrung gemacht habe, dass man sonst viel zu lang an einem Kleid herumtüftelt.

**Sie arbeiten also mit der Stoppuhr?**

Ich habe mir tatsächlich früher manchmal ein Zeitlimit gesetzt. Ich hatte Angst, dass ich – wenn ich mir zuviel Zeit lasse – nachher doch wieder etwas an einem Kleid ändern will, das eigentlich schon fertig ist. Also schloss ich mich in meinem Studio ein – ohne Zigaretten, ohne Handy – und innerhalb von zwei Stunden musste ein Kleid fertig sein. Ich setzte mir diese Regel sozusagen, um gegen den Perfektionismus zu arbeiten. Und dieses Prinzip hat sich bewährt. Ich bin zum Beispiel auch niemand, der ausführliche Trendrecherchen betreibt oder mit Moodboards arbeitet, an die er wochenlang all seine Inspirationsquellen pinnt. Das wäre mir alles zu unspontan.

**Sie erzwingen also gewissermaßen durch Zeitnot eine erwünschte Offenheit?**

Ja, das soll aber gar nicht so philosophisch klingen. Würde ich es anders machen, hätte ein Kleid nicht mehr die Anmutung einer Skizze, eines Zwischenstadiums. In den meisten Fällen ist es tatsächlich so, dass der erste Entwurf schon der beste ist. Alles was danach kommt, sieht nur noch fertiger und durchdachter aus …

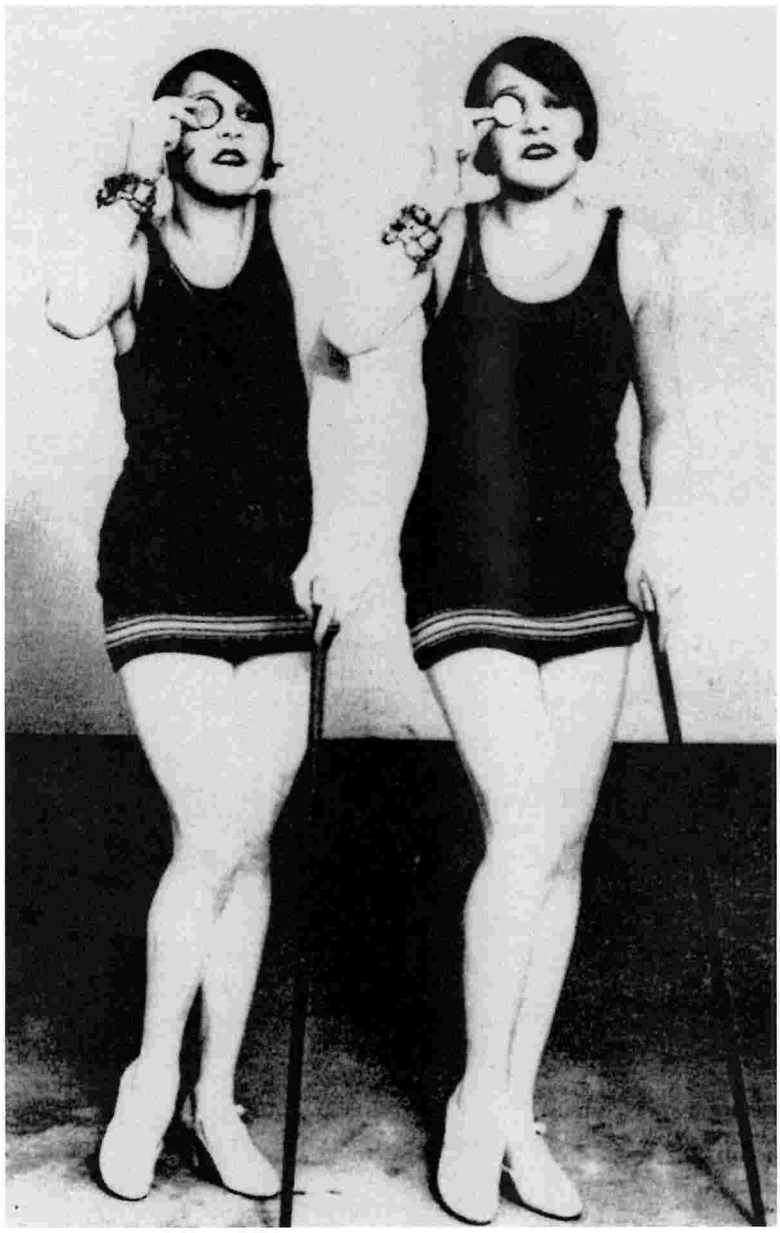
*

**www.vladimirkaraleev.com**

# DIE ELEGANZ DES GROSSEN WIR

## *Wofür es sich zu leben lohnt* von Robert Pfaller

Text — Katrin Kruse



**Robert Pfaller hat vor wenigen Monaten mit seinem Buch *WOFÜR ES SICH ZU LEBEN LOHNT* ein viel beachtetes Plädoyer für mehr Glamour und Genuss veröffentlicht. In ihm beschreibt der Wiener Philosoph, wie mondäne Praktiken – Zigarettenrauchen, Großzügigkeit – in der neoliberalen Ökonomie suspekt geworden sind. Pfallers Thesen lassen sich auf die Mode übertragen – denn statt ihre Möglichkeiten wie einst lustvoll auszukosten, verfolgen wir sie heute mit einem missgünstigen, rollenfeindlichen Blick.**

*Women Bathers Lighting Cigarettes* on Aldeburgh beach, Suffolk, 1927
© Hulton-Deutsch Collection / CORBIS

Weiß kommt wieder, heißt es. Vielleicht kommen auch die langen, halbtransparenten wallenden Röcke, die jetzt auf den Modeketten-plakaten und in den einschlägigen Straßenmodeblogs zu sehen sind. Vor allem aber ist eines in Mode: eine Angst. Sie ist schon eine Weile da, sie fällt nicht mehr so auf.

Der Wiener Philosoph Robert Pfaller nennt sie in seinem neuen Buch *Wofür es sich zu leben lohnt* schlicht »die Angst vor dem anderen«. Nicht vor *den anderen*, sondern vor dem anderen – vor allem, was als fremd empfunden wird, als nicht ganz Ich-konform. »Wir haben gelernt zu denken, wir befreien uns immer dann, wenn wir ganz wir selbst sind. Bezeichnend ist, dass wir das Individuelle in unserer privaten Person suchen: Das ist eine Umdeutung, die in den letzten zwanzig, dreißig Jahren stattgefunden hat«, sagt Robert Pfaller, wenn man ihn nach dieser Angst befragt. Folglich wehren wir heute alle Rollen und alle Gestaltanforderungen ab – und mit ihnen leider auch die Lustmöglichkeiten der Kultur. Sie bleiben uns verschlossen, meint Pfaller: nicht zuletzt, weil wir die Eleganz verlernt haben. Aber dazu später mehr.

Die Angst vor dem anderen, diese Idee des ängstlichen Selbst im Neokapitalismus, lässt sich auf die Mode übertragen. Dort zeigt sie sich als Abwehr dessen, was die anderen anhaben. Es hat ja nie als Glücksgriff gegolten, exakt das Gleiche zu tragen wie irgendjemand anders. Nur war das Unbehagen nicht immer ganz so groß. Als die Mode erstmals in großem Stil sichtbar war, in den 1920er Jahren, hieß *in der Mode sein*, einen zeitgemäßen Typus zu verkörpern. Genau das, ihre Verankerung in der Gegenwart und der Umstand, dass man sie mit anderen teilte, hat die Mode so reizvoll gemacht. Sie war ein Versprechen auf Modernität, auf Zeitgenossenschaft. Und die Eleganz war die Agentin des Neuen.

Elegant zu sein hieß, den Zeitgeist in Linie zu übersetzen. Eleganz ist tatsächlich einmal eine progressive Kategorie gewesen; sie war das Metaprinzip der Mode, das diese ständig veränderte. Die deutsche Vogue, die erstmals 1928 erschien, allerdings nur für eineinhalb Jahre, versprach ihren Leserinnen Eleganz hinauf und hinunter – und setzte sie mit Modernität gleich, die damals ohnehin die härteste Währung war. Und Coco Chanel – Legenden-bildung oder nicht – beschreibt in ihren Erinnerungen, wie sie versunken eine Fahrradfahrerin betrachtet und deswegen mit ihr kollidiert: »Die Tasche hat sie umgehängt, eine Hand keusch auf den Knien, die auf und nieder gehen, der Stoff klebt am Bauch und an der Brust, und der Fahrwind hat das Kleid hochgeweht. Diese junge Frau hat sich ihre eigene Mode geschaffen, nach ihren Bedürfnissen. Sie ist wundervoll, und ich bewundere sie.« Kurz darauf dann der Zusammenstoß. »Wir fallen beide zu Boden, ich mit dem Gesicht zwischen ihren nackten Schenkeln: entzückend. Sie brüllt mich an, hat ja recht: ›Wo haben Sie bloß hingeschaut?‹ – ›Ich betrachte Sie, Madame, um mich zu vergewissern, dass ich noch nicht aus der Mode bin.‹«

Wann hat das angefangen, dass die anderen als so grässlich gelten, dass man keinesfalls den Wunsch verspüren darf, so auszusehen wie sie? Und was, Robert Pfaller, ist eigentlich Eleganz? »Eleganz entsteht, wenn wir uns in einer Art Doppelbelichtung erleben: Wenn das, was wir tun, von einem Idealbild gedeckt ist.« Es gehe nicht darum, dass es diese Geste oder Tat schon einmal gegeben habe. Sondern um das Gefühl, dass diese Geste, genau so wie sie ausgeführt wird, eben richtig ist. Der Moment dieser Doppelbelichtung ist eine Art idealer Moment, und er entsteht, sagt Pfaller, wenn wir uns beobachtet fühlen »von einer Instanz, die mit keinem der Anwesenden zusammenfällt«. Diesen naiven Beobachter, der nur auf den Augenschein achtet und dem man eine Rolle vorspielt, ein *als ob*, einem Schauspieler gleich, nennt Pfaller den »unsichtbaren Dritten«. Durch ihn – der eigentlich eine psychische Instanz ist – entsteht überhaupt erst so etwas wie geselliges Verhalten, Zivilisiertheit im Umgang. Die Rolle, diese »weltläufige Überwindung von Intimität«, ist die Bedingung für Gesellschaft. Es ist das Vermögen, sich auch für einen zu interessieren, mit dem man, anders als in einer engen Gemeinschaft, kein Identitätsmerkmal teilt.

Dieses *als ob*, so Pfaller, sei eine ungeheure Erleichterung: Es erlaubt dem Individuum, von sich selbst abzusehen. »Der Narzissmus will immer ganz bei sich selbst bleiben, auf keinen Fall eine Rolle spielen. Aber je mehr er auf sich selbst beharrt, desto mehr frustriert er sich selbst – und übrigens auch sein Bedürfnis nach Individualität.« Auch deswegen sei die Eleganz eine Glückstechnik. »Wer sie übt, der steigert die eigenen Möglichkeiten gewaltig.« Aber wir wollen das heute nicht mehr.

Bin das ich?, fragt die Mode heute. Der *ganz eigene Stil* ist ihre zentrale Kategorie. Sie ist dem Selbstausdruck verpflichtet, und dort bekommt sie ein Strukturproblem mit sich selbst. Mode ist das, was viele tun, während die übrigen noch auf dem Weg zu ihr sind; und wenn sie ankommen, sind die ersten anderen schon wieder woanders – so hat es Georg Simmel in seinem Aufsatz über Mode beschrieben. Das gilt noch immer, auch wenn es nicht mehr eine Mode gibt, *die* Mode, sondern zeitgleich verschiedene; Subkulturen, Mikromilieus, winzige Ausdifferenzierungen. Die Identitätsdarstellung ist zu einer Form fein ziselierter Maskerade geworden. Der Punkt ist: Wir glauben uns das ausgestellte Ich selbst längst nicht mehr.

Zum Beispiel so: Als Jonathan Franzens *Freiheit* erschien, wurde die schwarze, schwere, schwermütige Schriftstellerbrille ausgerufen. Wer heute eine schwere, schwarze Brille trägt, gilt als Schriftstellerdarsteller.

**Wir haben Seinsweisen zur Pose gemacht, und jetzt sehen wir vor lauter Posen die Seinsweisen nicht mehr.**

Und die Posen gehen uns auf den Geist! Also verweigern wir den anderen – den Poseuren! – genau den Blick, den es nach Pfaller braucht, um so etwas wie Weltläufigkeit und Eleganz herzustellen. Und die Poseure tun dasselbe mit uns, weil sie uns auch für solche halten. »Es braucht schon einen Blick, der darauf aus ist, vom anderen beglückt zu werden. Nicht einer, der fragt: Entsprichst du auch meinen Normen? Sondern einer, der fragt: Na, was zeigst du mir, um mich zu erfreuen?« Wer solch einen Blick verweigert, macht aus der Großstadt Provinz. Die Provinz starrt. Die Metropole schaut. Wenn die Metropole zu starren beginnt, ist es Zeit, dass sie sich an den »unsichtbaren Dritten« erinnert.

Sachlichkeit hilft. Einige der Straßenmodeblogs versuchen, die Sprache der Mode wieder ans Licht zu bringen – und im Vorübergehen auch das große Wir, diese Bedingung für Eleganz. Da werden dann strenge vestimentäre Fragen gestellt: Soll man Jacketts in die Hose stecken? Soll man Cardiganärmel rollen? In den Blogs kann man sich auch noch einmal vergegenwärtigen, wie sich die eigenen Sehgewohnheiten verändern.

**Man sollte sich nicht einbilden, dass sich der eigene Geschmackswechsel ohne Zutun der anderen vollzieht. Im Gegenteil: Er ist eine Erosion.**

Aus Schauder wird eine Vorliebe. Bärte zum Beispiel: Vor dem ersten Schnauzer verschließt man die Augen, der dritte ist grauenhaft, der zehnte bizarr, der zwölfte reizvoll und den dreizehnten will man nicht mehr gehen lassen.

Dieses Umschlagen, es ist ein reizvoller Moment, wenn er in der Leichtigkeit des *als ob* geschieht. Sonst muss man sich fragen, ob man das *wirklich* ist, dieser Bart. Und wer wäre das schon? Betrachtungswürdig ist eine andere Frage. Es ist die nach dem Gelingen. Kommt man mit dem Bart durch? *To get away with it*, diese schöne Formel benennt, dass Mode dem Rollengedanken ohnehin nah ist. Das Individuelle, das Authentische, das große *Sei du selbst* – in der Mode ist es immer schon Ich-Darstellung, nie nur Selbstausdruck. Warum sich nicht besser – statt auf die Wahrheit – auf das Gelingen konzentrieren? Echte Eleganz, meint Robert Pfaller, verlange nach dieser Verdopplung: »Man muss auf elegante Weise elegant sein.« Sich selbst »aus dem mondänen Blickwinkel der Welt zu betrachten« ist nichts anderes, als von sich selbst einmal abzusehen. Man kommt sich dabei nicht abhanden. Es wird nur heiterer in der Mode, wenn die Selbstangst aus ihr verschwindet.

*

**Robert Pfaller**
*Wofür es sich zu leben lohnt*
Deutsch, 314 Seiten, S. Fischer Wissenschaft — 10.03.11

# FENSTER ZUR WELT, FENSTER ZUR KUNST

## *Experimentelles Fernsehen der 1960er und 70er Jahre*

Text — Esther Buss
Bilder — Deutsche Kinemathek & WDR

*ROTMORD*
Regie: Peter Zadek, WDR/ARD 21.4.1971
© WDR

Seitdem das Internet populärstes Distributionsmedium nicht nur für die Nachrichtenströme und Waren, sondern auch für neue künstlerische Konzepte und Utopien ist, kann man sich kaum noch vorstellen, dass einst auch das Fernsehen ein Emanzipationsversprechen transportierte und als Experimentierfeld genutzt wurde.

Eine Ausstellung in der Berliner Kinemathek zeigt TV-Filme, die Künstler wie Samuel Beckett, Peter Zadek oder Mauricio Kagel vor über drei Jahrzehnten – lange vor Einführung des Privatfernsehens– für öffentlich-rechtliche deutsche Fernsehanstalten produzierten.

*BEI BIO*
Nam June Paik (ELECTRO MOON, 1969)
bei Alfred Biolek
© WDR/ARD 1984

Es ist eine kuriose Begegnung zwischen deutschem Unterhaltungsfernsehen und globaler Medienkunst: 1984 folgte der Fluxus-Künstler und Videokunstpionier Nam June Paik einer Einladung in Alfred Bioleks Talkshow und präsentierte dort (im Anschluss an einen Auftritt des deutschen Folk-Duos Zupfgeigenhansl) *Participation TV*, sein in den sechziger Jahren entwickeltes Modell des manipulierbaren Fernseh- und Videobildes. Nachdem Paik seinen Videosynthesizer vorgestellt hatte – auf Aufforderung von Bio sang er ein deutsches Volkslied in den auf akustische Signale reagierenden Monitor hinein –, kam es unter Mitwirkung des Publikums zu einem kurzen Medienspektakel, bei dem das experimentelle Potenzial des Fernsehens auf die ganze Biederkeit der deutschen TV-Kultur traf. Durch das Zusammenspiel einer Green Box, einer aus Monitoren bestehenden Tanzfläche und einem Rock'n'Roll tanzenden Paar, das wie aus einem deutschen Fünfziger-Jahre-Film entsprungen wirkte, entstand eine flimmernde, farbenprächtige Choreografie, die das Publikum mithilfe bunter Zettel mitgestaltete (»Sie tanzen und wir stanzen«). Auch wenn sich die mit Paiks medienbasiertem Feedbackmodell ursprünglich verbundenen Emanzipationsversprechen(»Das Fernsehen hat uns ein Leben lang attackiert, jetzt schlagen wir zurück«) innerhalb des Massenmediums Fernsehen nicht wirklich realisieren ließen, sondern – zumindest in diesem Fall – im üblichen Berieselungsentertainment untergingen, erinnerte die Performance des Künstlers an die visuellen Möglichkeiten, die nach Ende der künstlerischen Experimentierphase des Fernsehens brachlagen. Denn spätestens mit dem vermehrten Aufkommen der Privatsender Mitte der achtziger Jahre war dieses Kapitel unumkehrbar an einem Schlusspunkt angelangt.

Noch zwei Jahrzehnte zuvor war das Fernsehen als sogenanntes Fenster zur Welt – trotz oder gerade aufgrund der Skepsis vonseiten der Kulturkritik – mit steilen Utopien und künstlerisch avancierten Versprechen verbunden gewesen. So wurde das neue Massenmedium vor dem Hintergrund radikal veränderter Kunstbegriffe und der Hinterfragung etablierter Kunsträume von bildenden Künstlern, Theatermachern und Komponisten gleichermaßen als Experimentierfeld entdeckt. Dass das deutsche Fernsehen in den sechziger Jahren ein noch völlig offenes Gesellschaftsmodell darstellte, wird nicht zuletzt aus dem disparaten Nebeneinander unterschiedlichster Genres, Stile und Formate ersichtlich, die sich im gesamten hoch- und populärkulturellen Spektrum herausbildeten. Auf diese Weise entstanden für die verschiedenen Sendeanstalten von ARD bis SWR und ZDF neben den minimalistischen Fernsehstücken Samuel Becketts nicht nur die opulent-verspielten, popaffinen Inszenierungen Peter Zadeks, sondern auch die »Fernsehausstellungen« Gerry Schums, in denen Kunstwerke kommentarlos auf dem Fernsehbildschirm »ausgestellt« wurden; es gab die collagenhaften Filme Mauricio Kagels und die bunten, von der Pop Art beeinflussten Musiksendungen Jean-Christophe Avertys. Zunächst aber fanden die künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem Fernsehen noch außerhalb des Mediums selbst statt. So gestalteten etwa Nam June Paik und Wolf Vostell, die 1963 in der BRD mit dem Fernsehen zu arbeiten begannen, keine Fernsehsendungen, sondern entwarfen modellhaft einen alternativen Umgang mit dem elektronischen Bild. Mit ihren modifizierten TV-Geräten lehnten sie sich gegen die Uniformität des Programms auf und beanspruchten die autonome Gestaltung des Fernsehbildes. Die direkte

Übertragung der neuen Kunstformen aufs Fernsehen vollzog sich einige Jahre später. *Black Gate Cologne* von Otto Piene und Aldo Tambellini, 1968 vom WDR Köln produziert und ausgestrahlt, gilt als die erste von bildenden Künstlern realisierte Sendung, die speziell für ein Fernsehpublikum produziert wurde. Bei einem im Studio aufgezeichneten Live-Happening, an dem auch das Publikum mitwirkte, kamen nicht nur Diaprojektionen, Lichtobjekte und Effekte wie Solarisation zum Einsatz, sondern auch sämtliche verfügbaren Mittel der elektronischen Bildmischung.

Ein Gegenmodell zur überspannten Bildmanipulation von Piene und Tambellini verkörperte Gerry Schum, der mit *Land Art* (1969) und *Identifications* (1970) zwei konzeptuell radikale TV-Sendungen produzierte. Außerdem entstand auf seine Initiative hin Jan Dibbets' *TV as a Fireplace* (1968/69), ein abgefilmtes Kaminfeuer, das in der Vorweihnachtszeit an sieben Tagen zum Sendeschluss des WDR jeweils für drei Minuten unkommentiert ausgestrahlt wurde.

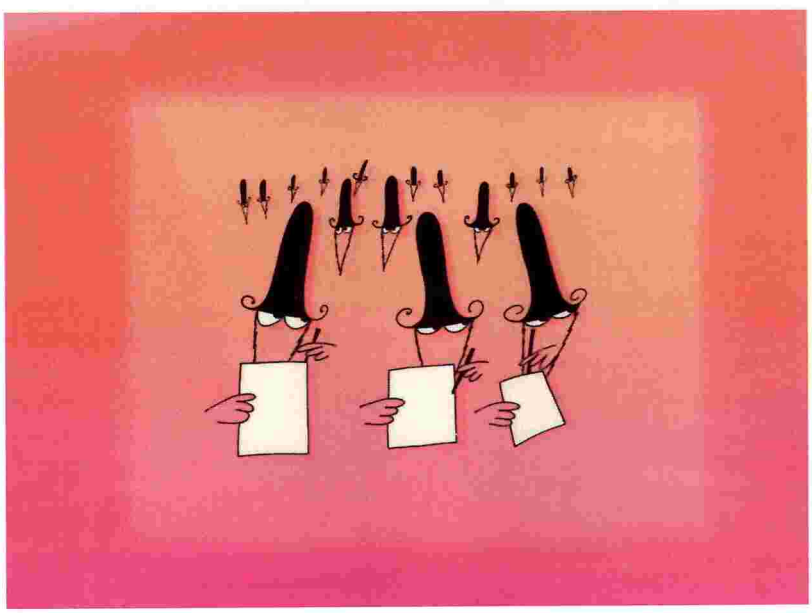
**Etwa zwanzig Jahre später tauchte das TV-Kaminfeuer als kommerzielles Wohlfühl-Video wieder auf.**

Für die Sendung *Land Art* entwickelte Schum in enger Zusammenarbeit mit europäischen und amerikanischen Land-Art-Künstlern, darunter Robert Smithson und Walter de Maria, filmische Beiträge. Ausstellungs- und Senderaum wurden gleichgesetzt, d.h. es gab keine Kamerabewegungen oder Einstellungswechsel, die nicht Bestandteil des künstlerischen Konzepts waren. Schums *Fernsehgalerie* war bestimmt von Idealismus und Konsequenz, aber sicherlich nicht frei von Widersprüchen. So sollte an die Stelle des privaten Kunstbesitzes die Kommunikation mit einer größeren Öffentlichkeit treten, wobei die Annahme eines vermeintlich universellen Kunstpublikums einer extrem elitären Idee folgte. Schließlich stieß der konzeptuelle Purismus der *Fernsehgalerie* bei *Identifications* denn auch auf heftigen Widerstand vonseiten des Senders: dieser forderte den Einsatz von Musik sowie eine Kommentarebene. Da jeder Beitrag den Status eines autonomen Kunstwerks innehatte, kamen für Schum vermittelnde bzw. dramaturgische Eingriffe jedoch nicht in Frage. Also wurde die *Fernsehgalerie* abgesetzt, noch bevor sie sich zu einem Distributionsort für die aufkommende Videokunst entwickeln konnte; vergleichbare künstlerische Auseinandersetzungen fanden von da an ihren Ort nur noch im Kunstbereich.

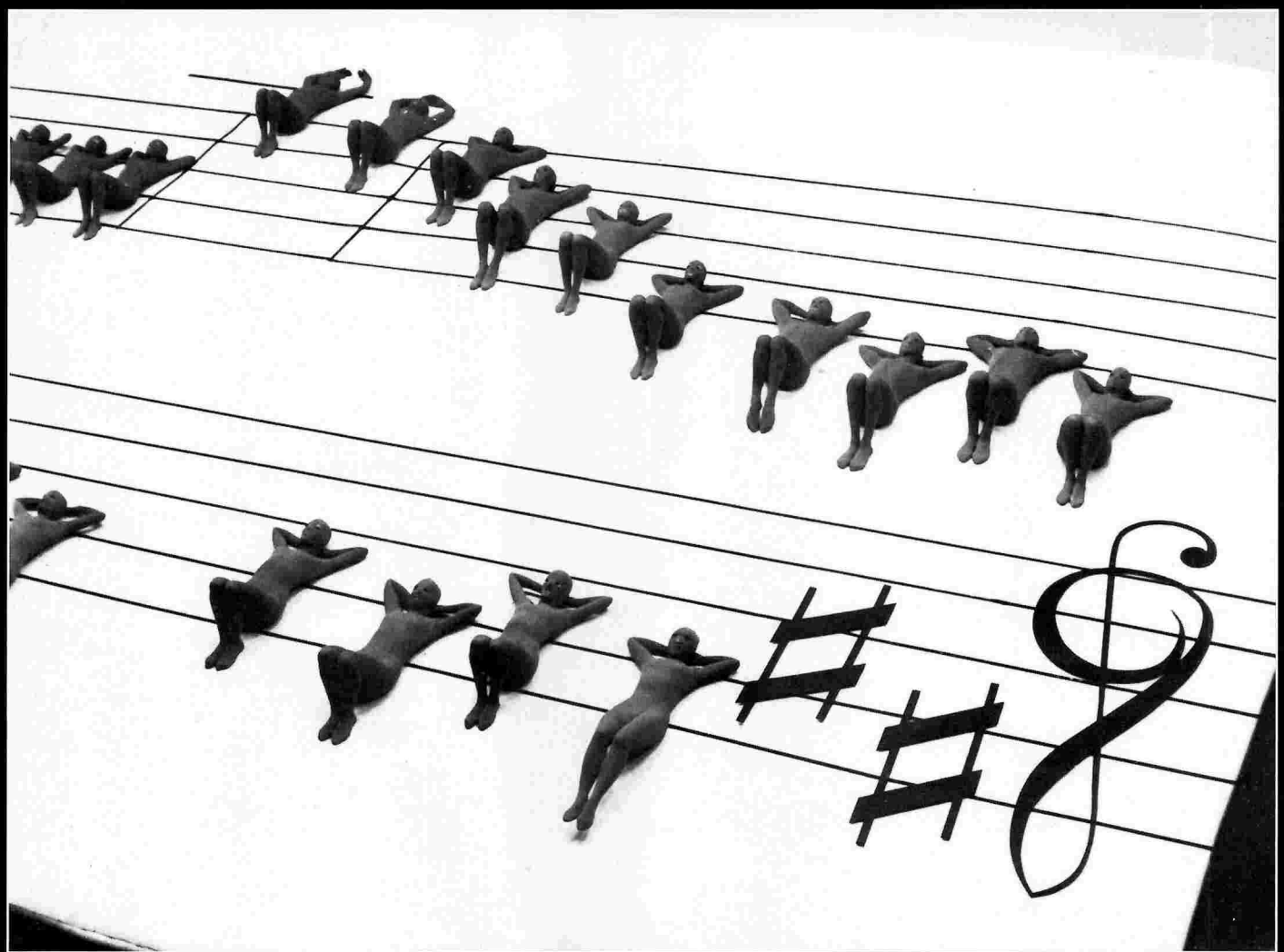
Ähnlich wie Schum übertrug auch Samuel Beckett in seinen reduzierten TV-Stücken die Konventionen der Hochkultur nahezu übergangslos auf das Massenmedium Fernsehen. Als Autor und Regisseur realisierte er von 1966 bis 1986 eine ganze Reihe von »crazy inventions for television«, wie er seine TV-Arbeiten für SWR und ARD nannte, darunter auch die präzise choreografierten wortlosen Bewegungsstücke *Quadrat I und II* (1981). *Hey Joe* (1966), seine erste Arbeit für das Fernsehen, besteht aus einer einzigen Kamerafahrt von der Totalen eines Raumes zur Nahaufnahme des Gesichts eines Darstellers und wird begleitet vom Monolog einer fremden Stimme.

**Während Beckett immer minimalistischere Formen entwickelte, versuchte Zadek dem Fernsehspiel mit der Methode des visuellen Overkills alles Bühnenhafte auszutreiben.**

In *Rotmord* (1971), dem ein Theaterstück von Tankred Dorst über Ernst Toller zugrunde liegt, setzte er Collagetechniken ein und orientierte sich dabei an der Ästhetik von Comics und Zeitungen. Negativfilm und Positivfilm wurden übereinanderkopiert, sodass die grobkörnigen Schwarz-Weiß-Bilder wie historische Filmdokumente aussahen; Sprechblasen wuchsen aus den Mündern der Darsteller, Titel liefen durchs Bild.



*DIE SHADOKS*
Regie: René Borg, NDR 21.12.1969 (dt. Erstausstrahlung)
Text und Grafik: Jacques Rouxel
Zeichnung auf 70-mm-Filmstreifen
© 1968 – 1974 INA



*PLAY BACH*
Regie: Truck Branss
SR/ARD 1964-1965
Quelle: Privatarchiv Truck Branss/Andreas Boldt

*PLAY BACH*
Regie: Truck Branss
SR/ARD Folge 1, 08.09.1964
Quelle: Privatarchiv Truck Branss/Andreas Boldt

*IDEA*
Regie: Jean-Christophe Averty, ZDF 11.12.1968
Künstlerische Leitung: Guy Peellaert
Screenshot
Quelle: Deutsche Kinemathek/ZDF

*IDEA*
Regie: Jean-Christophe Averty, ZDF 11.12.1968
Künstlerische Leitung: Guy Peellaert
Screenshot
Quelle: Deutsche Kinemathek/ZDF

**Vor der Sendung forderte sogar ein Sprecher des WDR die Zuschauer auf, ihr Gerät richtig einzustellen: was nun folge, sei kein fehlerhaftes Bild, sondern ein neues Verfahren.**

In *Der Pott* (1971) reizte Zadek alle damals verfügbaren Möglichkeiten des Fernsehens aus und inszenierte Sean O'Caseys Stück als schrille TV-Show. In aufwendiger Zusammenarbeit mit Fernsehtechnikern und Grafikern entstand eine überbordende Mischung verschiedenster Stile, von grellbunt-pophafter Musical-Ästhetik bis hin zum sepiafarbenen Look von Vintage-Fotografien. Die effektvollste Technik war dabei das Blue-Screen-Verfahren, das zu dieser Zeit im Fernsehen noch kaum angewendet worden war. Optisch ausgestanzte Figuren wurden in verschiedene Kulissen platziert und erzeugten billige B-Picture-Effekte; die verkitschten, im Sonntagsmalerstil gepinselten Hintergrundbilder stammten von Guy Peellaert. Der belgische Illustrator und Comiczeichner hatte zuvor schon die künstlerische Leitung bei *IDEA* (1968) von Jean-Christophe Averty übernommen, einem fürs ZDF produzierten Musikfilm mit den Bee Gees und Julie Driscoll.

Wo Zadek versuchte, das Theater als Inbegriff bildungsbürgerlicher Hochkultur für populärkulturelle Formen zu öffnen, behauptete Averty, dass Pop schon längst im Alltag – und eben auch im deutschen Fernsehen – angekommen sei. *IDEA* bediente sich an Elementen kinetischer Kunst, der Op- und Pop Art und verschmolz alles zu einer organisch durchdesignten Oberfläche. Selbst Werke der klassischen Moderne wurden von Avertys signifikanter Handschrift überschrieben. Bei *This Wheel's on Fire* bewegt sich Julie Driscoll durch einen Wald von Duchamp-haften »Fahrrad-Rädern« hindurch, ein anderes Mal zieht eine bunte, Matisse-hafte Scherenschnitt-Tapete mit Vogelmotiven an den Bee Gees vorbei (*When the Swallows Fly*).

Eine andere Interpretation von Pop vertrat wiederum der Regisseur Truck Branss, der in seinen Schwarz-Weiß-Musiksendungen selbst deutschen Interpreten die hartnäckigen Reste des deutschen Nachkriegsmuffs weitgehend austrieb und ihnen eine erstaunliche Coolness verlieh. Bei seinem *Portrait in Musik* mit Hildegard Knef (SR/ARD, 1963) steckte er die Sängerin in einen schlichten schwarzen Rollkragenpullover und inszenierte sie in einem minimalistischen Setting mit effektvollem Licht-und-Schatten-Spiel. Abendfüllende Musiksendungen jenseits des Studiosettings, die sehr filmisch anmuteten und wie ein Vorläufermodell späterer Musikvideos wirkten, wurden Ende der sechziger Jahre vermehrt produziert.

**Bei Pierre Koralnik sang sich Vicky Leandros durch eine wilde Mischung krudester Kulissen, von der häuslichen Küche über einen Schweinestall bis hin zum deutschen Bundestag.**

Die Diskrepanz zwischen visuellem Pop-Experiment, politischer Betroffenheit und Textbanalitäten (»Küss mich gleich noch einmal. Einmal ist doch kein Mal«) machte *Vicky Leandros – Ich bin* (ARD, 1970) zu einem unvergesslichen Zeugnis für die verfehlte Pop-Sozialisation eines Landes.

Die innovativsten musikalischen Fernsehexperimente entstanden wohl im Bereich der Neuen Musik, vor allem der Komponist Mauricio Kagel entwickelte völlig neue Formen der visuellen Komposition. Sein Vokalstück *Halleluja* (ARD, 1969), das auf einer Komposition für Gesang und Sprechstimmen basiert, ist eine surreale Collage, die Bild und Ton in absurdeste Verkettungen bringt und aus jedem neuen Wort neue Assoziationen hervorwachsen lässt. Kagels bekanntester Film ist jedoch *Ludwig van* (WDR), ein parodistischer Kommentar zum Beethoven-Jahr 1970 und dem damit verbundenen Geniekult. Zu Beginn sieht man einen Mann bei der Rasur, der vor sich hingrummelt: »Beethoven-Jahrerei, Bumsbumelei, alle 2000 Jahre wieder diese Lummelei… Beethoven-Bimmelei, Bumserei, Bum-Bum-Bum, Schummelei…« Später kommt Beethoven, durchgängig aus der Subjektiven gefilmt, am Bahnhof in Bonn an, besichtigt Sehenswürdigkeiten und besucht einen Plattenladen, bevor er schließlich in seinem, inzwischen zum Museum umfunktionierten Geburtshaus landet. Mauricio Kagel lud Künstler der damaligen Kölner Kunstszene und Vertreter der deutschen Fluxus-Bewegung dazu ein, Räume für ein imaginäres Beethoven-Haus zu entwerfen. Die Ausstattung des Badezimmers übernahm Dieter Roth, die Rumpelkammer Robert Filliou. Auch Joseph Beuys beteiligte sich an Kagels Film, sein Atelier wurde in eine fiktive Küche umgewandelt.

Heute ist es kaum mehr vorstellbar, dass bildende Künstler das Set einer TV-Sendung gestalten oder auf andere Weise mit dem Fernsehen kooperieren würden – die Programmpolitik der Sender ist schlichtweg nicht kompatibel mit irgendeiner Form des künstlerischen Anspruchs. Der Blick zurück in das relativ kurze Zeitfenster der experimentellen TV-Kultur sagt insofern auch viel über das zeitgenössische Fernsehen und seine verhinderten Möglichkeiten aus.

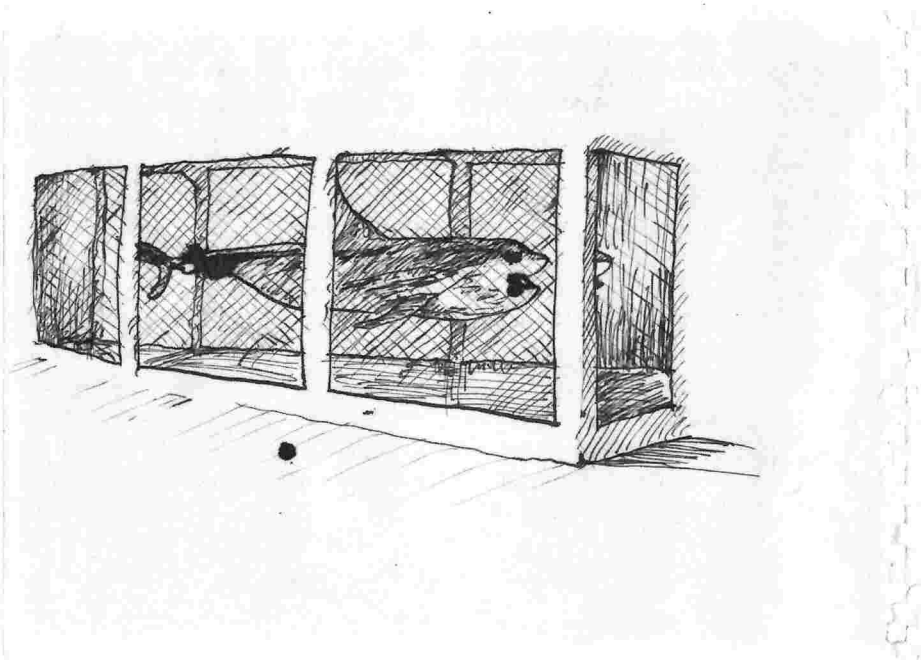
*

***Experimentelles Fernsehen der 1960er und 70er Jahre***
Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen,
Potsdamer Straße 2, 10785 Berlin, noch bis 24. Juli 2011
www.deutsche-kinemathek.de

# ES STINKT IM SAMMLERPALAST

## *Kosmas* von Wolfgang Müller

Text — Dominikus Müller
Zeichnungen — Max Müller



**Es scheint, als liefere der Kunstmarkt die perfekte Folie für Erzählungen von Oberflächlichkeit und Geldgier. Wolfgang Müllers satirischer Roman *KOSMAS* ist eine Generalabrechnung mit dem Betrieb, die keine ihrer Figuren verschont. Im Zentrum der wild Fakten und Fiktion vermischenden Erzählung, die mit Zeichnungen von Max Müller illustriert ist, steht Damien Hirsts vermeintlich für die Ewigkeit konservierter, aber der Fäulnis anheim gefallener Hai.**

Romane über den Kunstbetrieb haben Konjunktur. Der Hollywoodschauspieler Steve Martin veröffentlichte zum Beispiel Ende letzten Jahres *An Object of Beauty*, ein Buch, in dem er den Aufstieg einer jungen, schonungslos karrieristischen Frau im Auktions- und Kunsthandelsbusiness von New York City seziert. Die deutsche Autorin Silke Scheuermann zeichnet in ihrem im Februar erschienenen Roman *Shanghai Performance* dagegen einen vollend globalisierten Kunstbetrieb, der hohl, kalt und oberflächlich ist und dem ihre Protagonistin, die Assistentin einer bekannten Performancekünstlerin, am Ende den Rücken zukehrt, um in aller Privatheit mit Freund und Hund glücklich zu werden. Nicht zu vergessen natürlich Michel Houellebecq: Dessen neues, im März auf Deutsch erschienenes Buch *Karte und Gebiet* spielt ebenfalls vor der Folie des großen Kunsttheaters. Im Zentrum steht der Künstler Jed Martin, der mit Porträts von Wirtschaftsbossen und Menschen des öffentlichen Lebens groß und reich wird. Irgendwann bittet er einen Schriftsteller namens Michel Houellebecq darum, ein Katalogvorwort für ihn zu schreiben.

Es scheint, als sei aus dem Künstlerroman, der einst als Subgenre des klassischen Bildungsromans das Werden und Zweifeln eines jungen Genies beleuchtete, längst der Kunstbetriebsroman geworden. Von Interesse sind in ihm weniger Ausnahmebegabungen, Meisterwerke und Künstlerromantik. Stattdessen widmet er sich jener spezifischen Mischung, die in den letzten zehn Jahren des großen Booms den Kunstbetrieb ausgemacht hat: Geld und große Hoffnungen, schillernde Produktion symbolischen Kapitals und globale Hypervernetztheit, Selbstverwirklichungsträume und deren Scheitern vor dem Hintergrund permanenter Selbstausbeutung. All dies nimmt der Kunstbetriebsroman mit einem meist süffisanten Grinsen genüsslich auseinander und führt es als hohles Theater der Eitelkeiten vor.

So auch Wolfgang Müller, der Mitbegründer der Band Die Tödliche Doris. Er bewegt sich mit seinem ersten Roman *Kosmas* – so der Klappentext – »in den Niederungen des Kunstbetriebs«. Im Zentrum steht die leicht wahnsinnige Geschichte eines der ikonischsten Werke der jüngsten Kunstgeschichte: Damien Hirsts in Formaldehyd eingelegter Tigerhai.

Mehr als neun Millionen Euro zahlte der Hedge-Fonds-Manager Stephen A. Cohen im Jahr 2004 an den Sammler und Werbetycoon Charles Saatchi für dieses Werk. Saatchi hatte Hirst diese Arbeit mit dem Titel *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* im Jahr 1991 ursprünglich finanziert. Doch die Konservierung war unprofessionell, der Hai begann zu verwesen. So sehr, dass er 2006 schließlich ausgetauscht werden musste. Natürlich ist das eine Geschichte, wie gemacht dafür, dem Kunstbetrieb ganz buchstäblich seine Verderbtheit vorzuführen.

Müller macht diesen Vorfall nun zum Mittelpunkt seiner Handlung und vermengt ohne Rücksicht auf Verluste Fakt und Fiktion. Er verkettet Tatsachen neu und erlaubt sich – so formuliert er es in seiner Vorrede –, »Kleinteiliges und Mikrokosmisches neben Gigantisches und Universelles zu stellen, Lokales neben Globales, Echtes neben Künstliches, Wahres neben Unwahres, Privates neben Öffentliches«. Denn, so Müller weiter:

**»Durch diese Gegenüberstellungen und gleichzeitigen Verschränkungen entstehen Räume.«**

Konkret heißt das etwa: Damien Hirst heißt in *Kosmas* ebenfalls Damien Hirst, nur holt er sich hier zusätzliche Präparationsratschläge vom *Körperwelten*-Zampano und Westentaschen-Beuys Gunther von Hagens. Auch Saatchi ist einfach Saatchi. Nur Kunstsammler Cohen, der heißt anders: Aloysius Tong nämlich.

Das Leben und Nachleben dieses in Singapur ansässigen Klimaanlagen-Milliardärs bildet in Müllers Roman die rudimentäre Rahmenhandlung. Müller erzählt aus Tongs Familiengeschichte, von seinem Aufstieg zum Firmenerben und sehr bald auch davon, wie wenig ihn das ständige Starren auf den Kontostand glücklich macht. Gegen seine Depression beginnt er das Kunstsammeln. Tong kauft alles, was er bekommen kann. Er lässt sich ein Privatmuseum bauen und stopft es bis obenhin voll mit Kunst von Henry Moore, Bernard Buffet, Richard Serra, Künstlerin X und Künstler Y und einem wunderschönen Comicfigurenfries von Jeff Koons. Im Zentrum der Sammlung aber steht Hirsts Hai. Aufgestellt in der Mitte seines Arbeitszimmers, flößt er Tongs Geschäftspartnern mit seinen scharfen Zähnen Respekt ein und macht seinen Eigentümer reicher und reicher.

**Auch in *Kosmas* beginnt der Hai natürlich irgendwann zu faulen. Nur dass er hier nicht – wie in realiter – ersetzt wird.**

Verkaufen ist auch keine Option, denn Hirsts Arbeiten sind nicht mehr so angesagt. Tong bleibt nichts weiter, als den Haikadaver ins Lager zu verbannen und dort einfach weiter verwesen zu lassen. Der beißende Geruch des Todes hängt trotzdem im Sammlerpalast.

Lange Zeit später, diverse weltumspannende politische, wirtschaftliche und religiöse Totalumwälzungen inbegriffen, wird Tongs Villa von Archäologen ausgegraben. Staunend stehen sie vor den Fundstücken und versuchen, sich einen Reim auf sie zu machen. Als dann irgendwo aus der Wand seltsamer, modriger Fischschleim quillt (ausgerechnet durch einen Riss in der Hose einer Koons-Comicfigur!), glauben alle an ein Wunder. Schnell wird aus dem Schleim ein Allzweckheilmittel destilliert, ein unsäglich teures Wundergetränk, das der herrschenden Kirche schließlich ultimativen Reichtum beschert. Selbst im Moderzustand ist Hirsts Hai in *Kosmas* vor allem eines: pures Geld, buchstäblich liquide gewordenes Kapital. Ein ständig zirkulierender und mit neuem Gewinn recycelbarer Wert.

Man merkt es schon: Der moderne Kunstbetrieb kommt in *Kosmas* alles andere als gut weg. Müller beschreibt ihn als hohle Gemengelage aus Hybris, Kohle und verzweifelten Versuchen der Sinnstiftung; als aufgeblasene Blendermaschine, die Scheiße in Gold verwandeln kann, schlicht deswegen, weil alle das Wertbildungsspielchen blind und wider besseren Wissens mitspielen. Alle stereotypen Figuren des Kunstbetriebs bekommen ihr Fett weg: die überdreisten Künstler, die hinterlistigen Galeristen, die

geldgestopften Sammler, die schwadronierenden Kuratoren und nicht zuletzt auch die Hofbericht erstattenden Kritiker und Journalisten, die Müller immer wieder – aus dem Tagesspiegel und aus der taz etwa – mit Klarnamen herbeizitiert.

Dabei hat Müllers Roman eigentlich mehr vor, als sich dieser recht eindimensionalen Deutung und Ressentiments hinzugeben. Zumindest lassen die einleitenden Zeilen dies vermuten. »Die Gewichtungen sind zur Zeit derart aus der Balance geraten, dass ich dieser allgemeinen Disharmonie noch eine weitere zufügen möchte«, heißt es da programmatisch. Und weiter: Es gehe in *Kosmas* nicht darum, »das Chaos zu vergrößern oder die Balance wiederherzustellen«, sondern darum, »die einzelnen Gewichte« in ihrer »gegenseitigen *affektiven Relationalität*« zu untersuchen.

Tatsächlich versucht sich Müller im Drunter und Drüber seines Romans immer wieder auch an einer Analyse und Einbettung des Kunstmilieus in einen größeren Zusammenhang: Es geht um den Tod von Pop, das Ende des Superstar-Konzepts und darum, dass *Aura* infolgedessen irgendwann nur noch im Kunstbetrieb zu haben war. Es geht um den Siegeszug eines umfassenden Marketings genauso wie den einer zeitgenössischen Kunst, die sich in den neunziger Jahren mehr und mehr von einer avantgardistischen Spezialistenveranstaltung zum breitenwirksamen Spektakel mauserte. Und es geht um die Abschaffung eines Außen, in welchem eine irgendwie geartete Kritik ansetzen könnte, und um die Einführung dessen, was Müller »Neo-Individualliberalität« nennt: die scheinbare Auflösung und Transformation sämtlicher Gegensätze in eine Frage des persönlichen Geschmacks. Ich bin ok, du bist ok, wir sind ok - schale, entpolitisierte Einheitswelt unter dem Deckmantel der vermeintlichen Differenz.

**Da ist überall schon etwas dran, keine Frage. Allein: Mehr als einmal tappt Müller dabei in seine eigene Falle.**

Die angekündigte Taktik der »Disharmonie« – so unumgänglich sie als Ausgangsbasis sein mag – führt keineswegs dazu, dass sich irgendwelche neuen Erkenntnisse auftäten, dass hier irgendetwas »untersucht« werden könnte. Im Gegenteil: Jede Möglichkeit zur differenzierteren Betrachtung und alle zweifelsohne produktiven Ansätze verschwinden früher oder später unter dem beißenden Spott, dem abgeschmackten Lamento und den stereotypen Rollenbildern, die *Kosmas* fortwährend produziert und reproduziert. Am Ende ist dieses Buch selbst eine große Gleichmachermaschine; ein Spektakel, wenngleich eines der Ablehnung und nicht der Bejahung. Damit ist es seinem Gegenstand trotzdem näher, als ihm lieb sein könnte.

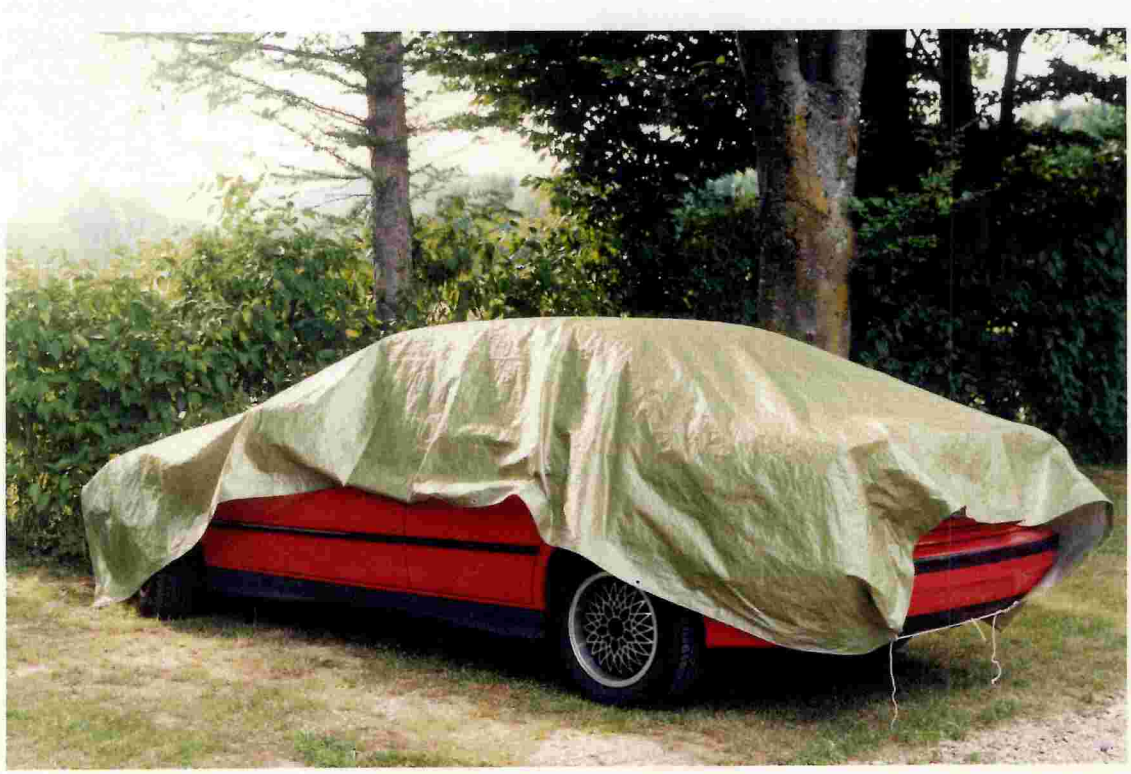
*

**Wolfgang Müller**
*Kosmas*
192 Seiten mit Zeichnungen von Max Müller
Verbrecher Verlag — 02.05.11

# SCHUTZBAUTEN FÜR DAS UNSAGBARE

## *Die (German) Angst geht um*

Text — Thomas Hübener
Bilder — Olaf Unverzart, aus der Serie *Covered*



Kierkegaard beschrieb sie als »Schwindel der Freiheit«, Thomas Pynchon rät dringend, an ihr festzuhalten. Sie muss auf Distanz gehalten werden, taugt zur Luststeigerung und verstärkt sich mitunter selbst: die Angst. Genauso oft wie sie literarisch verhandelt wurde, versuchte man sie wissenschaftlich zu fassen und von den verwandten Affekten Furcht und Phobie abzugrenzen. Nun sind gleich zwei Bücher erschienen, die sich des Themas annehmen: *ANGST – DIMENSIONEN EINES GEFÜHLS* und das Bändchen *A: ANGST* aus der Reihe *KLEINER STIMMUNGS-ATLAS IN EINZELBÄNDEN* beleuchten ein sinnstiftendes, verbindendes und – wie es scheint – besonders deutsches Gefühl.

Als amerikanische Journalisten in den 1980er Jahren begannen, sich Gedanken über die *German Angst* zu machen, ging es zunächst darum, einen Begriff für den merkwürdigen Hang der Deutschen zu ängstlicher Zögerlichkeit und vergrübeltem Pessimismus zu finden. Genossen die Deutschen etwa nicht einen ausreichend hohen Lebensstandard, um etwas froheren Mutes durchs Leben zu gehen? Woher all ihre grundlosen Sorgen? Man machte das Phänomen an deutscher Technologieskepsis, der Angst vor Kernkraft, Gentechnik, Erbguteingriffen, Ozonloch, Klimakatastrophe und Datenmissbrauch fest. Bald aber wurde die German Angst auch zum geflügelten Wort für alle möglichen deutschen Bedenkenträgereien, namentlich für eine nach Meinung der transatlantischen Bündnispartner zu zurückhaltende Außen- und Sicherheitspolitik. Eine Erklärung wurde seither immer wieder in den Nachwirkungen des Zweiten Weltkrieges gesucht: Das durch die Täterschuld der Deutschen bedingte Tabu, die *eigenen* traumatischen Erlebnisse und Kriegsverluste durch Trauerarbeit zu bewältigen, sei von Generation zu Generation weitergetragen worden und als kollektives Trauma und diffuse nationale Identität verantwortlich für die Erscheinung – so zum Beispiel die These der Autorin Sabine Bode in ihrem Buch *Die deutsche Krankheit – German Angst* (2006).

Doch was ist das eigentlich, Angst? Sie geht sprachlich auf das Wort *Enge* zurück. Die Beklemmungsgefühle in der Brust, die zugeschnürte Kehle und die Atemnot führen in der körperlichen Symptomatik dazu, dass sich Herzschlag, Atmung und Durchblutung beschleunigen und die Muskulatur in einen Spannungszustand versetzt wird. »Zu wenig Angst macht uns sorglos und antriebslos, zu viel Angst macht uns ungeschickt, gehemmt und gelähmt, während uns ein mittleres Angstausmaß zu Höchstleistungen aktiviert«, schreibt der Angstspezialist Hans Morschitzky in seinem Standardwerk *Angststörungen* (1998).

**Das Grundgefühl der German Angst erfasst seine Opfer indes eher seelisch als körperlich – auch wenn sein paralysierender Charakter freilich nicht ganz einer körperlichen Dimension entbehrt.**

Zwei neue Buchveröffentlichungen befassen sich mit Angst im Allgemeinen und taugen somit auch als Referenz für ihren deutschen Sonderweg, die German Angst. Der Sammelband *Angst. Dimensionen eines Gefühls*, erschienen im Wilhelm Fink Verlag, leuchtet das Thema mit religionswissenschaftlichen, philosophischen und psychoanalytischen Scheinwerfern aus und arbeitet sich zunächst am Klassiker der Angstdiskussion ab: der Unterscheidung zwischen Angst und Furcht sowie deren Sinn und Unsinn. Die Philosophin Sybille Krämer erinnert in ihrem Überblicksbeitrag daran, dass seit Søren Kierkegaards religionsphilosophisch-psychologischer Schrift *Der Begriff Angst* (1844) und anschließend in den Existenzphilosophien Martin Heideggers und Jean-Paul Sartres zwischen der auf konkrete, bestimmte Bedrohungen bezogenen Furcht auf der einen Seite und der gegenstandslosen und unbestimmten Angst auf der anderen Seite unterschieden wird. Krämer weist zugleich darauf hin, dass diese Unterscheidung nicht nur in der Alltagssprache, sondern auch in der Wissenschaft mittlerweile weitgehend erodiert sei. Zwar versucht sie in ihrem Text, diese Differenzierung mit leicht veränderter Akzentsetzung zu retten, indem sie zwischen einer eher instinktiven »verkörperten« und einer eher kognitiven »reflexiven« Angst unterscheidet. Erstere entspricht weitgehend dem, was bislang Furcht hieß, Letztere, so Krämer, sei Zeugnis eines brüchig gewordenen Welt- und Selbstverhältnisses, insbesondere, »wenn wir uns nicht mehr als Element eines wohlgeordneten Kosmos erfahren.« Doch das ist letztlich lange gereifter Existenzialisten-wein in neuen Kanistern.

Mit dem »wohlgeordneten Kosmos« ist die wohlige Unfreiheit eines gottgläubigen Lebens gemeint, die uns vor der schmerzlichen Notwendigkeit des Selbstentwurfs bewahrt. »In der Angst«, so Sartres noch immer griffige Formulierung aus *Das Sein und das Nichts* (1943), »gewinnt der Mensch Bewußtsein von seiner Freiheit«. 100 Jahre zuvor bezeichnete schon Kierkegaard die Angst als »Schwindel der Freiheit«, als »ängstigende Möglichkeit zu *können*«. Vor dem schmalen und glitschigen Weg kann ich mich fürchten, weil ein Ausgleiten einen Fall in den Abgrund zur Folge hätte.

**Ein klarer Fall von Furcht, die auch ein Bergschaf in dieser Situation verspüren dürfte.**

Zur Angst wird diese Furcht erst dann, wenn ich schaudernd erkenne, dass es allein von mir abhängt, ob ich Vorsichtsmaßnahmen ergreife, um nicht auszugleiten, oder die entnervende Ambivalenz des Schwindels auflöse, indem ich in den Abgrund springe. Das Bewusstsein, dass es kein Naturgesetz, keinen Gott und keinen psychologischen Determinismus gibt, die mich unwiderruflich daran hindern würden, die Option des Sich-Hinabstürzens zu wählen, ist das beunruhigende Bewusstsein meiner Freiheit, und es äußert sich als Angst. Angst ist damit in der Perspektive des Existenzialismus immer Angst vor sich selbst.

Dass es aber nicht nur den existenzialistischen Angstbegriff gibt und es mit der Trennung in Furcht und Angst nicht so einfach ist, zeigt die zweite Veröffentlichung: Der Literaturwissenschaftler Thomas Gann hat den zweiten Band des im Textem-Verlag erscheinenden *Kleinen Stimmungs-Atlas in Einzelbänden* verfasst. Nach der *Albernheit* wird im Zuge des sympathisch größenwahnsinnigen enzyklopädischen Projekts nun unter dem Buchstaben A die Stimmung der Angst zum Gegenstand eines belesenen Essays, der sich zwei deutschsprachige literarische Kronzeugen für unterschiedliche Verarbeitungsweisen der Angst wählt. Am Beispiel des Frühwerks Ernst Jüngers gelingt es Gann zu zeigen, wie die Angst zur Lust-Ingredienz avancieren und durch Strategien der Ästhetisierung auf Distanz gehalten werden kann. Gann zitiert eine Passage aus Jüngers Tagebüchern aus dem Ersten Weltkrieg, in der die Trümmerlandschaft des Krieges mit dem Vokabular der Gothic Novel und aus dem Blickwinkel symbolistischer Décadence-

Malerei beschrieben wird. Die Wirklichkeit wird durch die Filter von Kunst und Literatur betrachtet – und dadurch, so Ganns These, bereits angstmindernd entschärft. »Jüngers Aufbietung der Kunstgeschichte kann ein Kalkül attestiert werden, das darauf aus ist, aus einer Wirklichkeit zu fliehen, indem man sie beschreibt.« Auch wenn Gann den vielkritisierten Eintrag in Jüngers zweitem Pariser Tagebuch nicht erwähnt, muss man bei diesem Thema sofort an ihn denken: Jünger schildert dort, wie er 1944 mit einem Glas Burgunder in der Hand, in dem Erdbeeren schwimmen, im Licht der untergehenden Sonne von der obersten Etage des Hotels Raphael aus die Bombardierung von Paris durch britische Flugzeuge beobachtet, während alle in die Luftschutzkeller rennen: »Die Stadt mit ihren roten Kuppeln und Türmen lag in gewaltiger Schönheit, gleich einem Kelche, der zu tödlicher Befruchtung überflogen wird. Alles war Schauspiel, war reine, vom Schmerz bejahte und überhöhte Macht.« Der Krieg, als schöne Kunst betrachtet, gleichsam *L'art pour l'art.* Bevor noch die Angst aufkommen kann, ist ihr potenzieller Gegenstand schon zum wagnernden kitschig-erhabenen Bild geworden.

Neben Jünger untersucht Gann Franz Kafkas klaustrophobische Erzählung *Der Bau* (1923/24), in der sich ein nicht näher spezifiziertes Tier einen unterirdischen labyrinthischen Schutzbau gräbt, der es vor äußeren Bedrohungen und Eindringlingen schützen soll. Doch je mehr der Tier-Erzähler in seine Sicherheit investiert, je ausgeklügelter seine Abschirmungsarchitektur wird, desto stärker nehmen auch seine Ängste und Sorgen zu. »Das, was vor dem Beängstigenden schützen soll, ist seinerseits beängstigend«, beschreibt Gann diese Dialektik, die sich auch auf die Sicherheitsbedürfnisse der modernen zeitgenössischen Gesellschaften übertragen lässt. Der Ägyptologe Jan Assmann schreibt in der oben genannten Angst-Anthologie:

**»So wie ein Regenschirm den Regen braucht, um seine Daseinsberechtigung unter Beweis zu stellen, so brauchen und schüren die Schutzschirme die Weltangst, vor der sie schützen sollen.«**

Vor seinen Lektüren von Jünger und Kafka spielt wiederum Gann unter Verweis auf die bekannte Spinnenangst noch das beliebte dekonstruktivistische Spiel des Begriffeversenkens mit den Termini Furcht und Angst: Die Angst vor Spinnen hat ein Objekt und ist dennoch – sieht man einmal von den wenigen für den Menschen gefährlichen Gattungsexemplaren ab – eher Angst als begründete Furcht: »Wieso sollte ich mich vor einer Spinne fürchten? Sie ist ja viel zu klein, um mir etwas anzutun. Nein, Angst ist es, was ich vor ihr habe.«

Ganns Sprachkritik lässt sich auch auf das Thema der German Angst anwenden. Auch die hat ja einen Gegenstand, und man kann sich der Angst-Furcht-Trennung zufolge fragen, ob sie dann nicht vielmehr *German Furcht* oder wegen ihres eher kognitiven Charakters und ihres weniger stark ausgeprägten körperlichen Aspektes sogar *German Bedenken* heißen müsste. Zur Lösung des Dilemmas lässt sich ein interessanter Gedanke aus dem wiederum im Angst-Sammelband enthaltenen Beitrag des Psychoanalytikers Peter Widmer anführen: Er vertritt die These,

dass es sich bei der Spinnenangst weder um eine lupenreine Furcht noch um Angst handle, sondern um einen klassischen Fall von Phobie. Diese sei »der Versuch, Angst in Furcht zu verwandeln. Die berühmte Spinnenangst, sie gilt nicht dem Tier, sondern der Besetzung des Tieres, das als Objekt auserkoren wird, um dem Unsagbaren der Angst überhaupt eine Gestalt zu geben.« Die Phobie wirke, so auch Gann unter Berufung auf den Psychoanalytiker Jacques Lacan, »wie ein Schutzbau vor der Angst.« Die Sicht- und Erfassbarkeit des Gegners ist demnach ein erstes, wenn auch trügerisches Versprechen der Situationsbewältigung.

**Man könnte sich also zum einen fragen, inwieweit die frei flottierende German Angst darauf angewiesen ist, sich immer wieder neue Objekte zu suchen,**

um sich einzureden, dass sie keine bodenlose Weltangst, sondern begründete rationale Furcht sei. Zum anderen ist gerade die Angst vor Strahlungen – ob elektromagnetischen oder radioaktiven – eine Angst vor dem Unsichtbaren und Gestaltlosen. Diese unheimliche Ungreifbarkeit der Gefahr ist dafür verantwortlich, dass die sehr viel höhere Zahl an menschlichen Todesopfern im Zusammenhang mit der Energiegewinnung aus Kohle- und Wasserkraftwerken Kernkraftskeptiker überhaupt nicht beeindruckt.

Noch ein anderer Punkt mag bei der German Angst eine Rolle spielen: Ängste stiften Sinn. Als Oedipa Maas, die weibliche Hauptfigur in Thomas Pynchons psychedelischem Paranoia-Klassiker *Die Versteigerung von No. 49* (1966), ihren inzwischen dem Wahnsinn anheimgefallenen Psychiater Dr. Hilarius aufsucht, weil sie hofft, dass dieser ihr die fixe Idee von einer Weltverschwörung ausreden könne, lautet dessen bedenkenswerte Entgegnung: »Hegen und pflegen Sie sie! Was habt ihr denn sonst noch? Halten Sie sie fest an ihren kleinen Tentakeln, lassen Sie sie sich nicht von diesen Freudianern abluchsen oder von den Apothekern mit Gift vertreiben.« Die German Angst zehrt von solchen kostbaren fixen Ideen. Wie klare Feindbilder stiften sie im nachmetaphysischen Zeitalter Lebenssinn. Der Preis für solche Stabilität ist freilich bei Pynchon wie im wirklichen Leben die Paranoia. Doch hält man sich vor Augen, dass sich der Paranoiker im Text des Rodgers-&-Hammerstein-Klassikers *You'll Never Walk Alone* gleich auf mehrfache Weise wiederfindet und der Glaube an eine wichtige Rolle im Weltprozess eine süße Medizin sein kann, ist ein solcher Preis leicht zu entrichten.

*

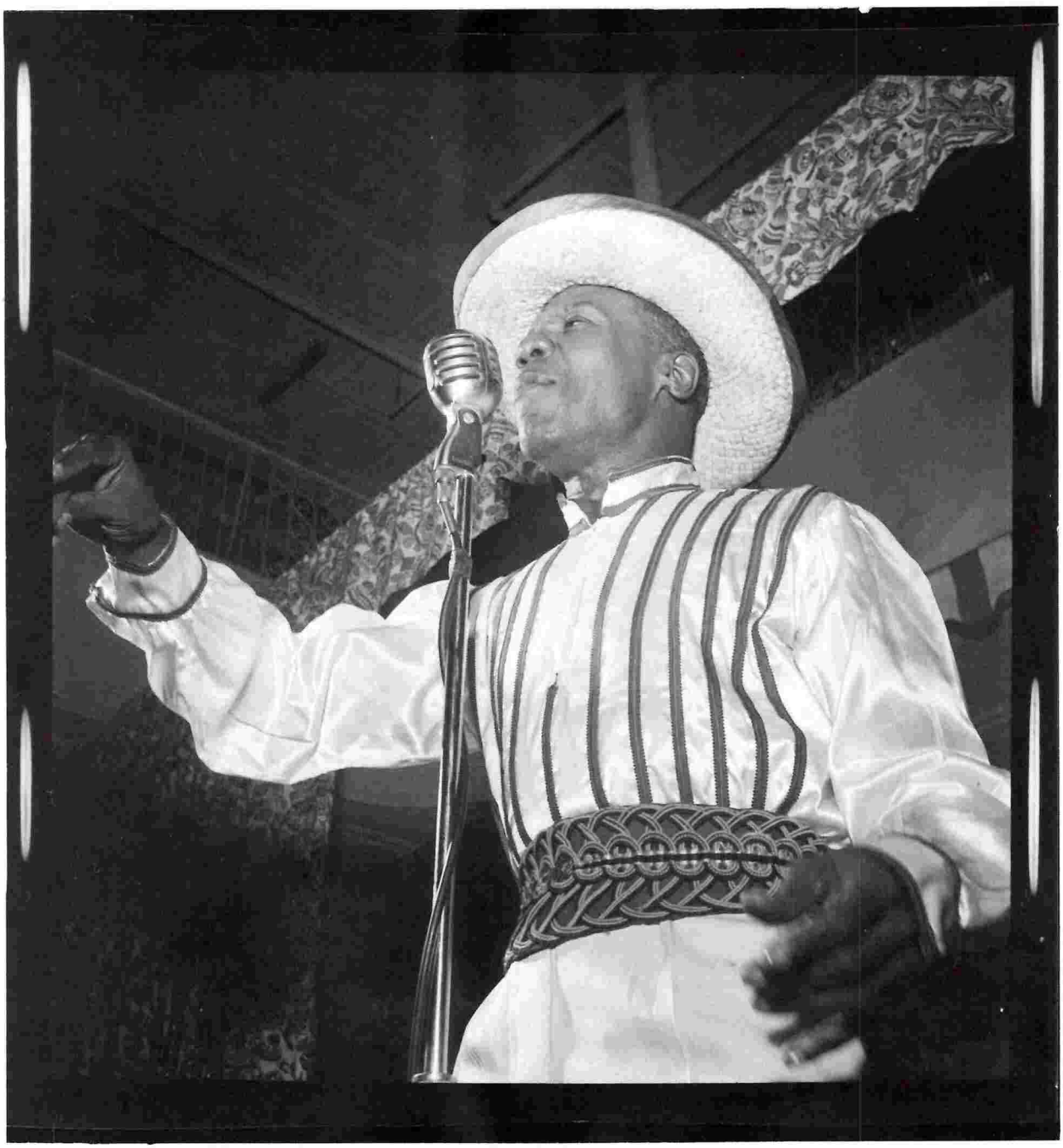
**Thomas Kisser / Daniela Rippl / Marion Tiedtke (Hrsg.)**
*Angst. Dimensionen eines Gefühls*
Mit Beiträgen von Peter Widmer, Sybille Krämer, Laszlo Földenyi, Jan Assmann, Slavoj Žižek u.a., 131 Seiten,
Wilhelm Fink — 09.03.11

**Thomas Gann**
*A: Angst – Kleiner Stimmungs-Atlas in Einzelbänden*,
hg. v. Jan-Frederik Bandel und Nora Sdun, Bd. 2,
72 Seiten, Textem — 31.01.11

# HOUDINIS PICKNICK

## von
## Joseph Mitchell

Text — Joseph Mitchell
Bilder — Library of Congress / William P. Gottlieb Collection



**Dem Diaphanes Verlag ist mit *McSorley's Wonderful Saloon – New Yorker Geschichten* im Frühjahr eine kleine Sensation gelungen: Die in diesem Buch versammelten legendären Reportagen und Portraits von JOSEPH MITCHELL erschienen zwischen 1938 und 1964 in der Zeitschrift New Yorker und liegen nun erstmals in deutscher Übersetzung vor. Mitchell (1908–1996) war Wegbereiter des *New Journalism* und tauchte bei seinen Streifzügen durch Manhattan genauso in das Leben bärtiger Damen, kauziger Straßenprediger und hochbegabter Kinder ein, wie er die störrischen Betreiber traditionsreicher Rentnerkneipen in der Bowery liebevoll mit seiner Schreibmaschine unsterblich werden ließ. Für Spex-LeserInnen am interessantesten dürfte Mitchells Text *Houdinis Picknick* sein, eine Reportage aus dem Jahr 1941 über die Calypso-Szene zwischen New York und Trinidad. Mitchell begleitet hier die Anfänge der Schallplattenindustrie genauso wie die der World Music; die beschriebenen »Kriege« zwischen den rivalisierenden Calypso-Sängern ähneln frappierend Battles im späteren Hiphop. Über allem thront der mächtige, 1895 in Port of Spain geborene Sänger Wilmoth Houdini, der seinerzeit Jazzmusiker wie Dizzy Gillespie und Ella Fitzgerald inspirierte. Mit freundlicher Erlaubnis des Diaphanes Verlags drucken wir *Houdinis Picknick* hier in voller Länge ab.**

Der Calypso stammt aus Trinidad, einer gut zehn Kilometer vor der Küste Venezuelas gelegenen britischen Karibikinsel, von der die Welt außerdem Asphalt und Angostura bezieht. Geschrieben und gesungen werden diese Lieder von einer Reihe hochmütiger, trinkfester und auch sonst nicht gerade für vorbildlichen Lebenswandel bekannter Männer. Sie bezeichnen sich selbst als Calypsonians. In der Mehrzahl sind sie Neger. Stets auf der Suche nach einer Geschichte, die als Anregung für einen neuen Calypso dienen kann, ziehen sie mit der Gitarre unterm Arm durch die Rumschenken und chinesischen Lokale am Marine Square und in der Frederick Street von Port of Spain, der Hauptstadt Trinidads. Einige Calypsonians prahlen damit, dass Frauen sich darum streiten, sie aushalten zu dürfen. Die meisten von ihnen kennen die Inselgefängnisse auch von innen. Um sich von Normalsterblichen abzuheben, treten sie nicht unter ihren richtigen Namen auf, sondern schmücken sich mit Titeln wie Growler, Lord Executor, King Radio, Attila the Hun, Lion, Gorilla, Caresser, Senior Inventor und Lord Ziegfeld. Einige Calypsolieder beruhen auf Sensationsnachrichten, etwa einem Gattenmord, einem mit Schnappmessern ausgetragenen Streit zwischen zwei stadtbekannten Prostituierten oder dem Selbstmord einer liebestollen weißen Engländerin. In anderen geht es um abstraktere Themen wie Liebe, Ehre, die Vertreibung aus dem Paradies, die Vorzüge einer Ehe mit einer Frau, die hässlicher ist als man selbst, oder die Frage, ob ein Kater von Rum oder von Gin schlimmer ist. Wieder andere Calypsos sind Charakterstudien; dazu gehört »They Talk about Nora's Badness«, in dem die Schwäche einer Nora mit folgendem Refrain beschrieben wird: »Sie geht ins Tanzlokal und trinkt Alkohol mit Peter und Paul.«

Einige Calypsosänger singen ein Patois aus Englisch, Spanisch, Französisch und Hindi-Wörtern, aber die meisten singen Englisch mit eigenartig entstelltem britischem Akzent. So wird »parrot« bei ihnen zu »pair-ott«, »temperament« zu »tem-pair-a-mint« und »hat« zu »hot«. Sie lieben pompöse Wendungen und hochtrabende Worte. Der Lion sagt zum Beispiel nicht »Hallo«, sondern »Ich achte die Erfüllung der Gepflogenheit und wünsche Ihnen guten Tag«. In den Ohren der britischen Kolonialherren klingen viele Calypso-texte obszön oder aufrührerisch, und manchmal werden Lieder verboten und die Sänger ins Gefängnis gesteckt. Angeblich aus diplomatischen Gründen hat die Kolonialregierung kurz vor dem Krieg einen anmaßenden Calypso mit dem Titel »Hitler Demands« verboten, in dem der Growler sang: »Hitler, Kumpel, mach mal halblang, sonst schmeißen wir dich raus aus Deutschland«. Mit »wir« meinte der Growler das British Empire.

Der umtriebigste aller Calypsosänger ist ein Mann, der sich Wilmoth Houdini nennt. Er hat Trinidad vor ein paar Jahren verlassen und sich als Schmierer auf einem Frachtschiff seine Passage nach New York verdient. Gelegentlich kehrt er zu einem längeren Besuch nach Trinidad zurück, wo er seinen Unterhalt mit Auftritten als »The Calypso King of New York« in den Lichtspielhäusern von Port of Spain bestreitet. Die meiste Zeit lebt er jedoch in einem möblierten Zimmer in der 114th Street West in Harlem, wo es eine große Kolonie von Einwanderern aus Trinidad gibt. In seinem Pass steht der Name Edgar Leon Sinclair, aber in Harlem heißt er nur Mr. Houdini. Zu diesem Namen wurde er durch einen Fortsetzungsfilm über den Zauberer Houdini angeregt, den er 1916 gesehen hat. Er war der erste Calypsosänger, der Schallplatten aufgenommen hat. Von den mehr als eintausend Liedern, die er geschrieben hat, wurden mittlerweile etwa sechshundert auf Schallplatte gepresst. Viele Klassiker stammen aus seiner Feder, darunter »Old Man You Too Old, You Too Bold, in Fact You Too Cold«, »I Like Bananas Because They Have No Bones«, »Keep Your Money, Hot Daddy« und »Drunk and Disorderly«. Öffentliche Auftritte hat Houdini bei sogenannten Picknicks, die das Trinidad Carnival Committee, ein Verein geselliger und heimwehkranker Trinidader, in Harlemer Veranstaltungssälen organisiert. Houdini ist eine treibende Kraft in dem Verein; andere

sind die Geschäftsführerin eines Schönheitssalons, ein ehemaliger Stadtrat und ein Zahnarzt. In Harlem gibt es zwei gute westindische Kapellen, die Caribbean Serenaders und die Krazy Kats, aus deren Reihen die Musiker für die Picknicks angeworben werden. Der Verein verteilt Handzettel mit folgender Ankündigung: »Kommen Sie essen und tanzen! Sie haben vom Calypso gehört? Sehen Sie ihn sich an, Mister! Sehen Sie ihn sich an, Madam!«

Eines Abends besuchte ich mit Mr. Ralph Perez, einem Puertoricaner spanischer Herkunft, der in der Exportabteilung von Decca Records, Inc. arbeitet, ein Picknick des Vereins. Mr. Perez ist seit fast zwanzig Jahren im Schallplattengeschäft und hat für verschiedene Firmen Sammlungen mit lateinamerikanischer, mexikanischer und westindischer Musik zusammengestellt. Decca schickt ihn einmal im Jahr nach Port of Spain. Er fährt kurz vor der Karnevalsaison dorthin, die der Fastenzeit vorausgeht, wenn die Trinidader auf unbebauten Flächen palmgedeckte »Zelte« aufstellen und die besten neuen Kompositionen vortragen. Er mietet ein Haus, das er schalldicht isoliert, nüchtert eine Handvoll Sänger aus und nimmt mit ihnen einen ganzen Jahresvorrat an Calypsoliedern auf.

Das Picknick, zu dem mich Mr. Perez mitnahm, fand in einem langen, schmalen Saal im zweiten Stock eines heruntergekommenen Gebäudes in der Lenox Avenue kurz vor der 116th Street statt. Als wir um zehn Uhr dort eintrafen, waren nur etwa fünfzig Menschen da. »Die Picknicks fangen normalerweise erst spät an und dauern bis zum Morgengrauen«, meinte Mr. Perez. An einer Wand waren Stühle aufgereiht, auf denen plaudernd und rauchend mehrere dicke Frauen mittleren Alters saßen. Für die Musikkapelle war mit einem Seil etwas Raum abgeteilt worden. Jenseits der Abtrennung auf der anderen Seite des Saals befanden sich eine kleine Bar und fünf mit weißem Wachstuch bedeckte Tische. An den Tischen saßen junge schwarze Frauen und Kreolinnen in Abendgarderobe und tranken. Ich sah, wie eine von ihnen eine Whiskey-flasche aus der Handtasche holte. Sie goss sich etwas davon in einen Pappbecher, den sie in einem Zug leerte, und steckte die Flasche wieder zurück in die Handtasche. »Die warten auf ihre Männer« sagte Mr. Perez. »Die Männer im Viertel arbeiten bis tief in die Nacht, die meisten jedenfalls. Sie werden hier vor allem Liftboys, Friseure, Hoteldiener, Musiker und einige Geschäftsleute treffen.« Wir gingen durch den Raum und stellten uns an die Bar, die von einer drallen, freundlichen Frau geführt wurde. Mr. Perez sagte, dies sei Mrs. Lynch, ein Mitglied des Vereins und Geschäftsführerin von Isabel's Salon, einem Schönheitssalon in Harlem. Ihre Töchter, zwei ernst blickende, hübsche Mädchen, gingen ihr zur Hand. Mrs. Lynch legte Bier- und Limonadeflaschen in eine zur Hälfte mit Eis gefüllte Wanne. Hinter dem Tresen hing ein Schild: »PATTIES UND PAYLOU KOSTENLOS IN DEN PAUSEN AN DER BAR, GETRÄNKE ZU ANGEMESSENEN PREISEN.« Mr. Perez sagte, das bei den Picknicks beliebteste Getränk sei Rye-Whiskey mit Orangenlimonade. »Die meisten Leute bringen ihren Whiskey selbst mit«, erklärte er. Als Mrs. Lynch die Flaschen in die Eiswanne gelegt hatte, meinte sie: »Ich hab zu Houdini gesagt, er soll losgehen und den Whiskey für heute Abend besorgen, aber er lässt sich ganz schön Zeit.« An den Ohrläppchen von Mrs. Lynch hingen kurze weiße Fädchen, und ich fragte sie, was das sei. »Nur Zahnseide«, antwortete sie. »Ich hab mir Ohrlöcher stechen lassen, und der Arzt meinte, ich soll sie mit Zahnseide offen halten. Kann sein, dass es seltsam aussieht, aber weh tut es nicht.« Ich hörte Lärm auf der Treppe, und gleich darauf kam die Musikkapelle herein: Gregory Felix und drei seiner Krazy Kats, ein Schlagzeuger, ein Geiger und eine junge Klavierspielerin namens Wilhelmina Gale. »Ich bin die Klarinette«, sagte Mr. Felix. »Und Houdini spielt Rumba-Rasseln und die Ginflasche. Wir sind also ein Quintett.« Miss Gale ging zum Pianino und entfernte die vordere und obere Abdeckung. Ohne weitere Umschweife nahmen sie und die anderen ihre Positionen ein und spielten einen Rumba. Als sei das das Startsignal gewesen, strömten die Leute nun in Scharen die Treppe herauf, und bald waren mehr als zweihundert Menschen in dem kleinen Saal.

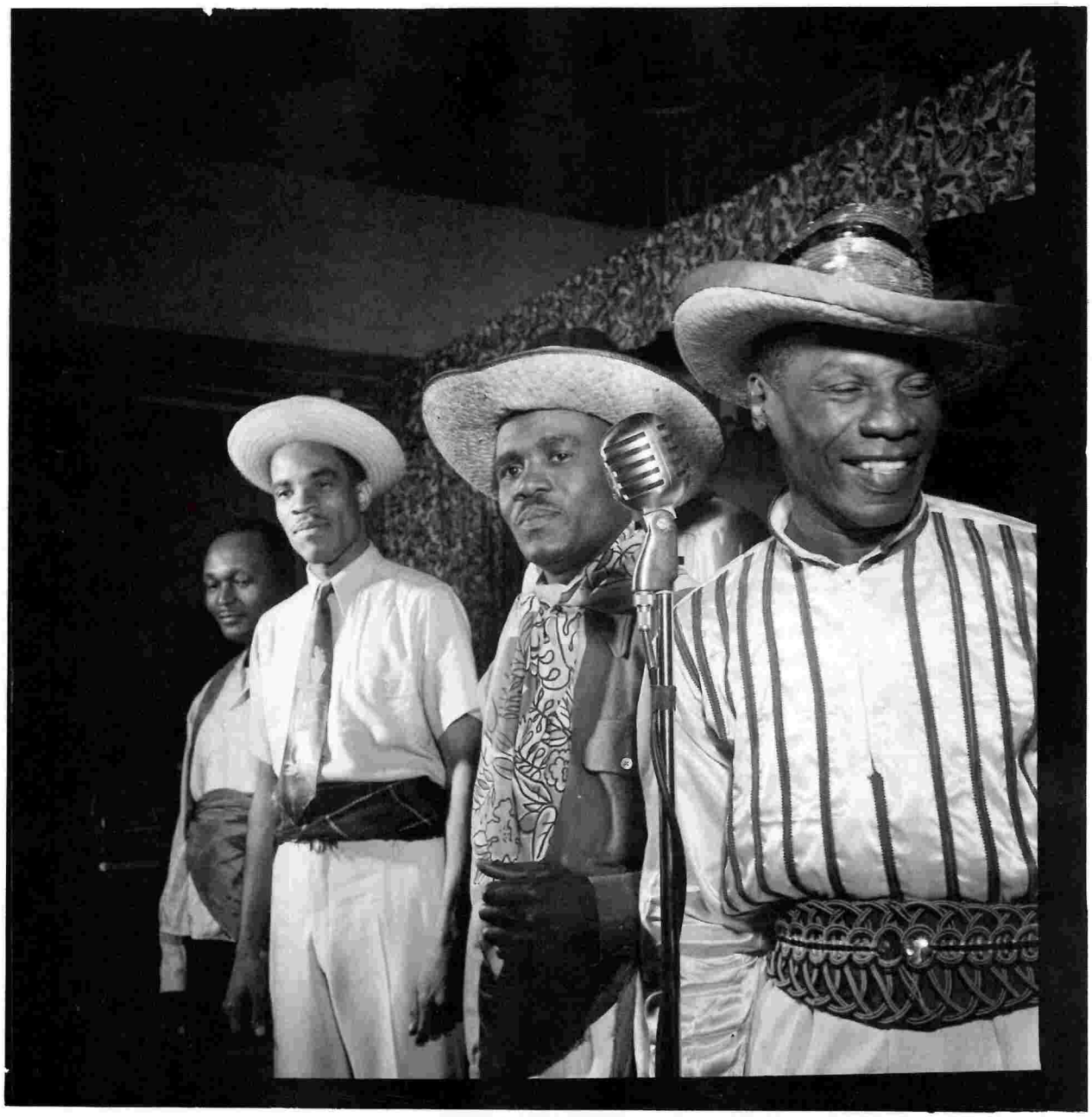
Nachdem die Kapelle ein paar Rumbas gespielt hatte, kam ein dünner Mann mit traurigem Blick die Treppe herauf. Im Revers seines Kamelhaarmantels steckte eine gelbe Rose. Unter einem Arm trug er ein großes Paket, unter dem anderen klemmte ein großer Schmortopf, dessen Deckel mit einem Strick festgebunden war. »Da ist Houdini«, sagte Mr. Perez. Als Houdini lässig an der Kapelle vorbeischlenderte, rief er: »Ich hab Whiskey und Paylou, Jungs.« Paylou ist Hühnchen mit Reis und Zwiebeln, erklärte Mr. Perez. (In Charleston wird es »Pilau« geschrieben.) Houdini reichte Mrs. Lynch den Topf. Mr. Perez stellte mich Houdini vor, der sagte: »Freut mich, Sie kennenzulernen. Trinken wir was.« Er riss sein Paket auf und stellte fünf Literflaschen Whiskey auf den Tresen. Dann verschwand er, um einen Augenblick später mit einem Krug voll milchiger Flüssigkeit zurückzukehren. »Selbstgebrautes Ingwerbier«, sagte er. »Das hilft gegen den Alkohol. Wenn man Ingwerbier trinkt, kann einem der Whiskey zwar in die Füße gehen, aber er steigt einem nicht zu Kopf, weil ihn das Ingwerbier unten hält.« Er goss sich etwas davon in einen Pappbecher, kippte einen ordentlichen Schluck Whiskey dazu und trank das Ganze in einem Zug aus. Danach fragte er nach seinen Rasseln. Mrs. Lynch reichte ihm ein Paar Maracas, mit Schrotkugeln gefüllte Kalebassen. »Das erste Lied heißt ›Daddy, Turn on the Light‹«, sagte er. Damit betrat er den für die Kapelle abgeteilten Bereich, stieg auf einen Stuhl und rief: »Legen wir los, Jungs!« Es war, als ginge ein Ruck durch die Kapelle, als er mit den Maracas zu rasseln begann, und kurz darauf waren alle im Saal auf den Beinen und tanzten Lindy-Hop, Susy-Q und Shim-Sham-Shimmy. Houdini steckte sich die Maracas in die Taschen und nahm ein Megaphon. Die Tänzer schienen seinem Gesang keine Beachtung zu schenken, nur die alten Frauen auf den Stühlen an der Wand saßen ganz aufrecht und hörten ihm aufmerksam zu, und hin und wieder trat ein breites Lächeln auf ihre Gesichter. Die erste Strophe lautete:

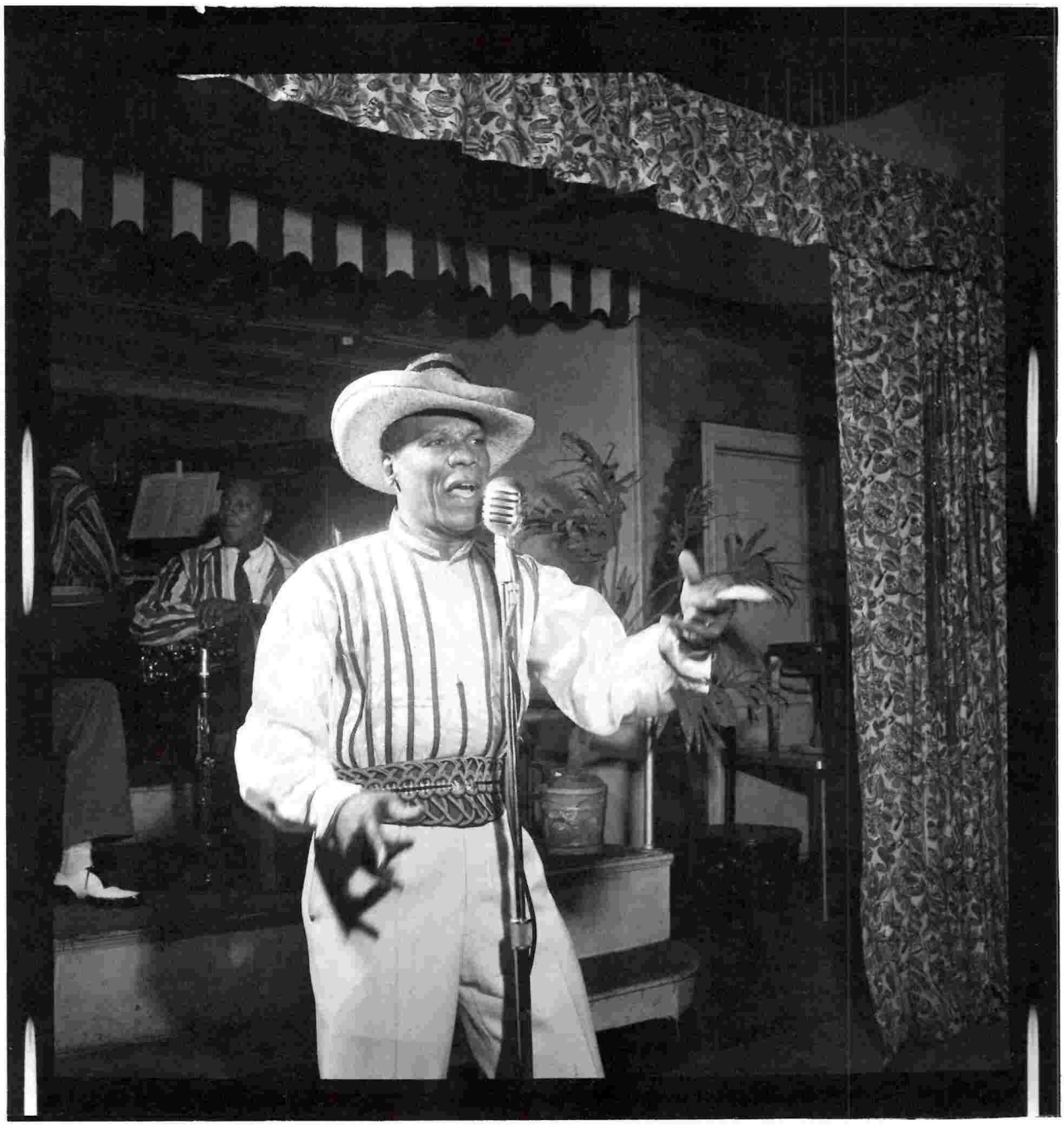
*Mach das Licht an, Liebster, bitte.*
*Muss es sein, dass du mich beißt?*
*Schatz, drück mich bitte nicht so fest,*
*Nicht, dass du mich heute noch verletzt.*

Das Lied schien überhaupt nicht mehr aufzuhören. Schließlich kam die letzte Strophe:

*Eines solltest du nun wirklich wissen*
*Und gefälligst nicht vergessen.*
*Liebster, so darfst du mich nicht behandeln,*
*Du musst mich auch mal tanzen lassen,*
*Zum did de-dup, bick bick bickety buck*
*Mich auch mal tanzen lassen.*

Als das Lied zu Ende war, sprang Houdini vom Stuhl und eilte zur Bar. »Wo ist mein Ingwerbier?«, fragte er. Mrs. Lynch gab ihm den Krug und er mixte Drinks für sich und die Musiker. Vor der Bar standen Männer und Frauen in drei Reihen, und Mrs. Lynch hatte alle Hände voll zu tun, Rye-Whiskey zu fünfzehn Cent das Glas auszuschenken. Manche hielten eine Flasche Orangenlimonade in einer Hand, ein Fläschchen Rye-Whiskey in der anderen und





ließen auf einen kleinen Schluck Whiskey einen tiefen Zug Limonade folgen. Eine beschwipste junge Frau stieg lachend auf einen der Tische gegenüber der Bar und begann zu steppen. Da kippelte der Tisch, und sie sprang kreischend zurück auf den Boden. Dabei zerriss sie sich das Kleid. Eine ältere Frau, offenbar ihre Mutter, lief zu ihr und begutachtete den Schaden. »Warum führst du dich auch so auf, Fräulein Wackelpo?«, schimpfte sie. »Jetzt hast du dir das Kleid ruiniert.« »Ach, macht nichts«, antwortete die junge Frau. »Das war sowieso schon alt.« Houdini ging hinter den Tresen und holte einen Löffel und eine eckige grüne Ginflasche. Er zeigte sie mir. »Die ist aus Trinidad«, sagte er. »Aus ihr habe ich schon eine Menge Melodien gekitzelt. Ich kann sie zum Singen bringen. Ich nenn sie meine alte Klimperpulle.« Die Flasche war zu einem Drittel mit Wasser gefüllt. Die Kapelle stimmte einen weiteren Rumba an – wobei alles, was sie spielte, nach Rumba klang – und Houdini kehrte in den abgeteilten Bühnenbereich zurück. Er stieg auf den Stuhl und begann, mit dem Löffel einen eingängigen Rhythmus auf die Flasche zu klopfen. Bald übertönte er die ganze Kapelle. Plötzlich fing er unvermittelt an zu singen:

*Oh, mir tut die Seele weh,*
*Wenn ich diesen Johnnie seh.*
*Leute, das wird fürchterlich,*
*Ins Grab kommt Johnnie, an den Galgen ich.*

Die alten Frauen an der Wand lächelten wieder. »Der Calypso heißt ›Johnnie Take My Wife‹«, bemerkte Mr. Perez.

*Dieser Johnnie muss ja ganz toll sein,*
*Wenn Frauen ihm sogar im Schlaf nachschreien.*
*Doch damit mach ich heute Schluss,*
*diesen Weiberjohnnie nehm ich mir zur Brust.*
*Ich ging ins Haus, nahm mein Gewehr,*
*Meine Frau sah mich und kreischte sehr.*
*Und dann bin ich richtig durchgedreht,*
*versteckte Johnnie sich da unterm Bett.*
*Johnnie, Johnnie, das war eins zu viel,*
*dass du Houdini auch zu Haus bestiehlst.*
*Nun sieht schon bald ein Richter mich,*
*Wegen Mordes land ich vor Gericht*

Auch Houdinis nächste Nummer war ein Stück über eine unglückliche Liebe. Es war außerordentlich sentimental. Zwischendurch hörte er auf zu singen und rief in einer unbekannten Sprache: »Bick bick bickety bong bong de dup.« Der Refrain lautete: »Später wirst du mir die Liebe sicher mal vergelten, aber heut' kann ich dazu nichts vermelden.« Nur die alten Frauen an der Wand hörten ihm zu. Die Männer und Frauen auf der überfüllten Tanzfläche waren ganz mit sich beschäftigt. Mitunter zuckte einer der Tanzenden gespielt lasziv und stöhnte laut, was die anderen zu lautem Gelächter und Geschrei veranlasste: »Halt durch, Mann! Halt durch!« oder »Ruhig Blut, Schwester!« Mr. Perez betrachtete die schwitzenden Tänzer und meinte: »Auf Trinidad findet sich eine Mischung von Menschen aus aller Herren Länder – Franzosen, Spanier, Kariben, Neger, Hindus und Chinesen. Das sehen Sie schon an den Gesichtern. In dem des großen Rumbatänzers können Sie zum Beispiel den Hindu erkennen. Auf Trinidad leben tausende Hindus. Und das Mädchen, das mit ihm tanzt, ist Kreolin.« Ich sah zu der Kreolin hinüber. Sie hatte ein wunderschönes Gesicht, das mich an Dolores Del Rio erinnerte. Schließlich wurde Houdini müde und stieg vom Stuhl. Mr. Perez bat ihn, sich zu uns zu setzen und etwas mit uns zu trinken. Er brachte seinen Krug Ingwerbier mit. Als ich ihn fragte, wie er Calypso-sänger geworden sei, begann er so flüssig und gut zu erzählen wie jemand, der nicht zum ersten Mal in der Öffentlichkeit spricht.

»Angefangen hat alles 1916, da wurde ich erweckt«, sagte er. »Vorher war ich ein Niemand. Doch 1916 gründete Maggie Otis, eine bemerkenswerte Frau, in Port of Spain eine Musikkapelle. Sie war die Sängerin und ich der Sänger. Die Kapelle hieß African Millionaires und bestand aus vierundzwanzig Männern und Frauen. Die Männer trugen grüngestreifte Seidenhemden, Flanellhosen und weiße Schuhe und jeder hatte eine Kamera, ein ausgestopftes Krokodil oder einen Feldstecher umhängen. Damit haben wir die reichen Touristen, die nach Trinidad kommen, nachgeäfft. Die Frauen zogen sich entsprechend an. An Mardi Gras, also zwei Tage vor Beginn der Fastenzeit, stiften die großen Geschäfte und Unternehmen in Port of Spain Rum- und Geldpreise für die Calypsonians, die das beste Lied über ihre Waren singen. 1916 habe ich mit Unterstützung der African Millionaires an diesen Reklamewettbewerben teilgenommen und sieben an einem einzigen Tag gewonnen, ohne Vorbereitung und gegen Männer wie den Senior Inventor und den Lord Executor. Ich habe den großen Preis von Angostura Bitters bekommen, den großen Preis der Royal Extra Stout Brauerei und noch andere. Bei diesen Wettkämpfen muss man ein Lied aus dem Stand heraus improvisieren und auch noch mit der Kapelle im Takt bleiben. Dazu braucht man Inspiration.

Damals gab es in einem Zelt einen Krieg zwischen mir und ein paar alten Calypsonians. Ein Zelt ist eine Bambushütte mit einem Palmendach, in dem die Calypsonians während des Karnevals singen und dafür Eintritt verlangen. Und Krieg bedeutet, dass in einem Zelt drei Calypsonians auf die Bühne kommen und in Reimen improvisieren. Einer fängt an und zieht in einer Strophe über das hässliche Aussehen und den schlechten Charakter der beiden andern her. Der nächste greift das auf und spinnt das Lied fort. Und so geht es immer weiter. Wenn man an der Reihe ist und es fällt einem nichts ein, dann sollte man sich besser nicht Calypsonian nennen. Die meisten Lieder bestehen nur aus Beleidigungen. Man beleidigt die anderen, und dann beleidigen die einen. Es gewinnt derjenige, der die schlimmsten Beleidigungen findet. In meinem ersten Krieg habe ich die anderen so beleidigt, dass sie mir hinterher gratuliert haben. Seitdem habe ich meinen Ruf und mein Ansehen als Houdini der Calypsonians verteidigt. Mein Hirn arbeitet wie ein Uhrwerk. Ich kann zu jeder Zeit über jedes beliebige Thema singen. Wenn Sie zu mir sagen: ›Singen Sie mal ein Lied über den Herrn da drüben‹, dann hole ich einmal kurz Luft, und los geht's.«

Die wunderschöne Kreolin kam an unseren Tisch. Sie legte die Hand auf Houdinis Kopf und sagte: »Hör auf mit dem Gequassel, Papa Houdini, und spendier mir einen Drink.« Houdini lachte und sagte: »Aber mit dem größten Vergnügen, meine Dame!« Er schenkte ihr Glas voll, und sie küsste ihn und zog von dannen.

»Verzeihen Sie die Störung«, sagte Houdini, wobei er der jungen Frau mit Blicken folgte. »Wie ich eben sagte, bin ich ein echter Calypsonian und hier im Land der einzige. Ich muss natürlich immer wieder nach Trinidad zurück, um meine Inspiration aufzufrischen. Das ist wie eine Tür, die lange zu war. Bei der werden die Angeln rostig. Aber sobald der Rost von den Angeln ab ist, geht die Tür wieder wie geschmiert. Ich muss zurück nach Trinidad, um den Rost von mir runterzukriegen. Ich muss zurück und Calaloo essen. Das ist Blaukrabbensuppe, ein Sonntagsessen. Ich muss auch zurück und Gin-Juleps trinken. Das ist der Saft grüner Kokosnüsse mit Gin. Das baut meine Vitamine auf und gibt mir Inspiration. Ich erzähle Ihnen jetzt etwas ganz Eigenartiges über

mich. Ich bin in Brooklyn geboren. Im Jahr 1902. Mein Vater war Steward, und meine Familie lebte in Brooklyn, als ich auf die Welt kam. Natürlich gingen wir nach Trinidad zurück, als ich zwei war. Meine Familie ist schon immer viel unterwegs gewesen.«

»Houdini, komm mal her!«, rief Mrs. Lynch.

»Augenblick noch«, brüllte Houdini zurück. Er trank einen weiteren Schluck und nahm den Faden wieder auf. »Ich sag Ihnen was«, begann er, »ich verstehe überhaupt nicht, warum mich kein großer Nachtclub engagiert, damit ich Calypso singe. Das wär mal was Besonderes. Eine echte Sensation. Früher oder später kommt das auch. Wenn mich der Whiskey nicht vorher umbringt, lande ich noch im Madison Square Garden.

Ich habe schon wieder eine ausgiebige Vielzahl neue Lieder komponiert. Sie fallen mir ständig ein, am Tag wie in der Nacht. Gestern Abend war ich im Apollo Theater und bin im strömenden Regen heimgelaufen. Also nahm ich ein Bad, um keine Erkältung zu kriegen. Wie ich da so in der Wanne lag, kam mir die Idee zu einem neuen Calypso. Ich hab mit den Fingern auf den Wannenrand geklopft, um die Melodie dazu zu finden. Als Titel fiel mir ›From the Day of Birth I Been Told I Got Rhythm in My Soul‹ ein. Mein Schrank ist so voll mit Kompositionen, dass ich für Anzüge keinen Platz mehr drin habe. Ich glaube, ich werde ziemlich bald neue Schallplatten aufnehmen. Früher habe ich mit meinen Musikern für eine Aufnahme fünfzig Dollar bekommen und einen Penny für jede verkaufte Schallplatte. Die Tantiemen werden langsam weniger, daher werde ich wohl ein paar neue machen. Ich bin für meine zweideutigen Calypsos bekannt und beliebt, aber ich bin ein aufrichtiger Katholik und habe viele ergreifende Calypsos voll echt religiösem Gefühl geschrieben. Einer davon ist ein Choral, der so anfängt: ›Der heiligen Jungfrau wurde ein Junge geboren. Das Kind kam vom Himmel herab und der Name des Kindes war Jesus.‹«

Wieder wurde er unterbrochen.

»Kommst du jetzt und hilfst mir mit dem Paylou!«, rief Mrs. Lynch. »Es ist Pause!«

»Immer hängt alles an mir«, sagte Houdini im Aufstehen. »Nach so einem Picknick schlafe ich eine ganze Woche durch.«

Er eilte zur Bar und löste den Strick vom Topfdeckel. Dann nahm er den Deckel ab, schöpfte Reis und Hühnerfleisch auf Pappteller und verteilte das Paylou. Mrs. Lynch gab die Patties aus, kleine, fleischgefüllte und mit Kräutern gewürzte Teigtäschchen, die in Wachspapier eingeschlagen waren. Nach kurzer Zeit schickte Houdini einen Mann in Mrs. Lynchs Wohnung, um zwei weitere Töpfe mit Paylou und Patties zu holen. Jeder, der den Abriss einer Eintrittskarte zu fünfzig Cent vorweisen konnte, erhielt einen Teller Paylou von Houdini und eine Patty von Mrs. Lynch. »Die Patties habe ich gemacht«, sagte Houdini. »Sie tragen meine Handschrift.« Die Leute aßen im Stehen, und bald war der Boden um die Bar herum übersät mit Papptellern, Pappgabeln und leeren Flaschen. Eine ältere Frau saß in der Ecke auf einem Stuhl und schlief friedlich und mit offenem Mund inmitten des Trubels. »Die hat sich ja den richtigen Zeitpunkt ausgesucht für ihr Nickerchen«, bemerkte Houdini. »Wenn sie nicht bald aufwacht, verpasst sie das Paylou.« Er ging zu ihr und rüttelte sie wach, dann legte er ihr einen Teller Paylou auf den Schoß. Sie blinzelte schläfrig und sagte: »Dank dir, und jetzt hol mir noch eine Gabel.« Als die Pause um halb drei zu Ende ging, machte sich die Kapelle wieder ans Werk. Um drei Uhr verabschiedeten Mr. Perez und ich uns von Mrs. Lynch und Houdini. Auf dem Weg zur Treppe blickte ich mich noch einmal um und sah, wie Houdini wieder auf den Stuhl stieg. Er fing an, auf der grünen Ginflasche einen Rhythmus zu klopfen und einen Calypso zu singen; Mr. Perez sagte, er hieße »Tiger Tom Kill Tiger Cat, Damblay Santapie and Rat«. Ich fragte ihn, was der Titel bedeute. »Keine Ahnung«, antwortete er, »aber vermutlich hat es was mit einer Frau zu tun.«

Als wir unten auf der Straße waren, gingen Mr. Perez und ich noch in ein Nachtcafé, um eine Tasse Kaffee zu trinken. Ich fragte ihn, wie der Calypso entstanden sei, und er zitierte einen Liedtext von Lord Executor.

*Du willst wissen, was Calypso ist?*
*Einst sangen die Kreolen dieses Lied.*
*Zu Trommeln tanzte man im Bambuszelt*
*Und sang Patois, wie's uns gefällt.*
*Nun spielt man sie schön Ton für Ton*
*auf einem Grammophon.*

Mr. Perez sagte, dass Calypso wahrscheinlich ein altes Patois-Wort sei und »Arbeitslied« bedeute. Zwischen dem Calypso als Lied und der Nymphe Calypso in der *Odyssee* scheint keinerlei Zusammenhang zu bestehen. Nach Ansicht von Historikern auf der Karibikinsel haben die Calypsolieder ihren Ursprung darin, dass aus Afrika verschleppte Sklaven sich in rivalisierende Gruppen aufteilten und bei der Plantagenarbeit mit derben Schmähliedern gegeneinander ansangen. Abends in den Hütten richteten sich die Gesänge jedoch gegen ihre Herren. Einige Calypsonians stehen noch heute in dieser Tradition. Als Sir Alfred Claud Hollis, der frühere Gouverneur Trinidads, nach England zurückkehrte, sang ein Calypsonian:

*Ich sage offen, was ein jeder heimlich findet:*
*Gut, dass dieser Hollis nun verschwindet.*
*Ihn kümmert doch nur sein Vergnügen*
*Und nicht, ob wir hier Arbeit kriegen.*

Der Growler und Attila the Hun sind wegen ihrer Kritik an der Kolonialverwaltung schon öfter im Gefängnis gelandet. Die Beamten der Krone sind sich aber offensichtlich nicht ganz im Klaren, wie sie mit dem Calypso verfahren sollen. So setzen sie einerseits zu Mardi Gras Preise im Wert von fünfhundert Dollar für die besten Lieder aus, andererseits unterwerfen sie die Sänger einer strengen und manchmal lähmenden Zensur. Mr. Perez muss jedes Lied, das er auf Schallplatte herausbringen möchte, beim Kolonialsekretariat einreichen. Viele der originellsten Lieder wurden abgelehnt, weil sie angeblich sittenwidrig, blasphemisch oder »gegen die Regierung gerichtet« waren. Einige Calypsonians bekommen auch deswegen Ärger mit der Verwaltung, weil sie Erpressungslieder schreiben. In so einem Fall erfährt ein Sänger etwas Kompromittierendes über einen bekannten Trinidader und schreibt dazu ein Lied. Dann geht er damit zu dem Betroffenen und bietet ihm an, das Lied für ein paar Dollar in der Schublade zu lassen. Manchmal gibt er das Lied auch trotz Bezahlung in Cafés und Rumschenken zum Besten, einfach aus Boshaftigkeit oder aus Spaß.

Der wichtigste Förderer der Calypsonians ist ein portugiesischer Geschäftsmann namens Edward Sa Gomes, der auf Trinidad und der Nachbarinsel Tobago mehrere Musikalienhandlungen besitzt. Immer wieder borgt er den Sängern Geld und hinterlegt die Kaution, wenn einer von ihnen mal wieder im

Gefängnis gelandet ist, und er vermittelt bei ihren dauernden Streitereien. Außerdem hilft er Mr. Perez, die Sänger für Schallplattenaufnahmen aufzuspüren. Für ein Lied zahlt Mr. Perez den Calypsonians zehn Dollar und Tantiemen. Einmal hat er auf einer Reise dreihundert Calypsos aufgenommen. Sobald die Sänger ihr Geld erhalten haben, setzen sie es in Kleidung und Schnaps um. Ständig liefern sie sich irgendwelche Scharmützel, die zum Teil auch geschäftliche Gründe haben. So nahm Houdini vor einiger Zeit eine Schallplatte mit einem Schmählied namens »Lord Executor, the Homeless« auf. Prompt antwortete der mit einer ähnlichen Schmähplatte, »My Reply to Houdini«. Natürlich kauften die Trinidader beide Schallplatten, um herauszufinden, wessen Ruf am stärksten zu leiden hatte. Lord Executor ist gewissermaßen der Anführer der Calypsonians. Er ist alt, knorzig und recht empfindlich. Auf der Straße führt er häufig Selbstgespräche. Er behauptet, er komponiere, aber seine Kollegen meinen: »Der Executor hat einen Quasseltick.« Seine Lieder sind allesamt düster und tragen Titel wie »Seven Skeletons Found in the Yard« oder »I Don't Know How the Young Men Living«.

Obwohl nur wenige Calypsonians lesen und schreiben können, behalten sie hunderte Lieder auswendig im Kopf. Dennoch singt kein Calypsonian ein Lied zweimal auf dieselbe Weise. Das würde ihn langweilen. Sie verachten einander. Je mehr Hunger sie haben, desto hochmütiger sind sie. Es ist typisch für einen Calypsonian, über seine Kollegen etwa Folgendes zu singen:

*Sie laufen rum mit Zahnstochern im Mund,*
*Damit ein jeder denkt, sie hätten grad gegessen.*
*Und ihre Betten kaufen sie am Tag auf Pump,*
*Damit die Händler sie nachts holen – mitsamt Kissen.*

Auf seine Weise besitzt der Calypsonian ein hohes Ehrgefühl. Er hat zwar keinerlei Skrupel, sich eine Flasche Rum, ein Paar Schuhe oder das Mädchen eines anderen Calypsonian unter den Nagel zu reißen, aber nie würde er ihm ein Lied klauen. »Lord Executor würde sich eher erschießen, als dass er einen Calypso von Houdini sänge und umgekehrt«, sagte Mr. Perez. Alle Calypsonians halten sich für unwiderstehlich. King Radio, ein kleiner einäugiger Mann mit dunkler Brille, prahlt damit, dass er von fünfzig Frauen ausgehalten wird. Mr. Perez zitierte einen von King Radios Texten:

*Noch einen so wie mich gibt's nicht,*
*Der wie ich als Liebhaber besticht.*
*Schon fünfzig Frauen zahl'n für mich*
*Und alle aus der Oberschicht.*
*Sogar fürs Telefon, da hab ich wen,*
*Ruf bei mir an, dann wirst du's sehn.*

Viele seiner Lieder enthalten auch Ratschläge über den Umgang mit Frauen. Ein Lied heißt »Man smart, Woman Smarter«. Ein anderes beginnt so:

*Willst du glücklich sein und herrlich leben,*
*darfst du keine schöne Frau dir nehmen.*
*Sieh's mal logisch und sei klug,*
*Such dir ein Weib, das hässlicher ist als du.*

Die Calypsoschallplatten, die sich in den Vereinigten Staaten am besten verkaufen, erzählen Geschichten über Nettie, Nora, Lizzie und andere leichte Mädchen. Gut gehen aber auch Aufnahmen über die weiblichen Qualitäten von Mrs. Simpson und die Abdankung von König Edward VIII. Seine Abdankung war sogar das beliebteste Thema in der Geschichte des Calypsos; jeder Sänger versuchte sich daran. Nach allgemeinem Dafürhalten hat sich der Caresser dabei am besten geschlagen. In seinem Lied vertrat er die Meinung, der englische Premierminister, der »alte Baldwin«, würde den König in England gefangen halten und daran hindern, über den Atlantik zu fahren und Mrs. Simpson in New York zu heiraten. Der Refrain des Caresser-Calypsos geht folgendermaßen:

*Es ist Liebe, Liebe und sonst nichts*
*Sie ist der Grund des Thronverzichts*

Andere Strophen lauten:

*Oh, welch bittere Enttäuschung*
*War's für die britische Regierung,*
*Als am zehnten Zwölften jeder davon sprach,*
*Dass der König seinen Thron aufgab.*

*Ach, wie tut mir meine Mutter leid,*
*Doch was hilft's, ich bin bereit.*
*Ich habe Geld, und ich bin stark*
*Und flott genug selbst für New York.*

*Und sollt ich keine Schiffe finden,*
*Lauf ich übers Wasser zu Miss Simpson.*
*Er sagt, ich kann die Krone nicht vergessen,*
*Doch noch schlechter kann ich von Miss Simpson lassen.*

*Sieht man Miss Simpson auf der Straße gehen,*
*bleiben selbst im Flug die Engel stehen.*
*Lass Orgeln dröhnen, Glocken schellen,*
*Viel Glück dem zweiten König aller Junggesellen.*

Da war der Gorilla in seinem Lied über die Abdankung etwas aufsässiger. Er sang:

*Wär ich König, Freunde, ich träf meine Wahl,*
*Was die Leute dazu sagen, wäre mir egal.*
*Den Ring steck ich doch jeder an,*
*Solang sie putzt und kocht und tanzen kann.*

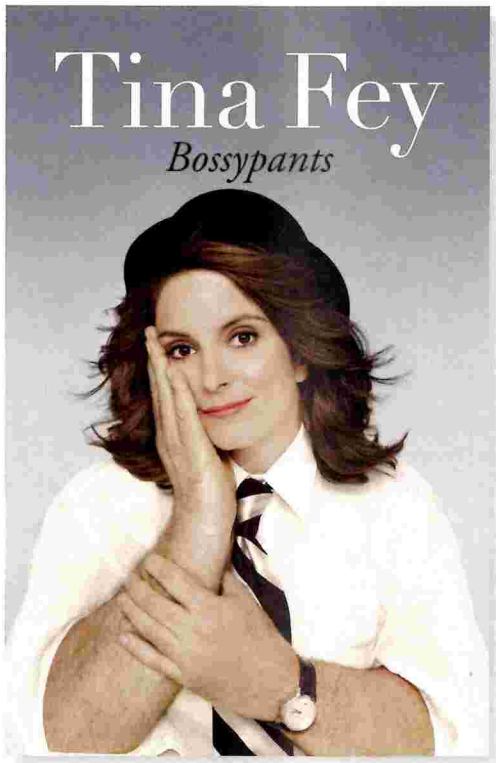
*

**Joseph Mitchell**
*McSorley's Wonderful Saloon. New Yorker Geschichten*
Aus dem amerikanischen Englisch von Sven Koch und Andrea Stumpf, 416 Seiten, gebunden, 22,90 Euro, Diaphanes — März 2011

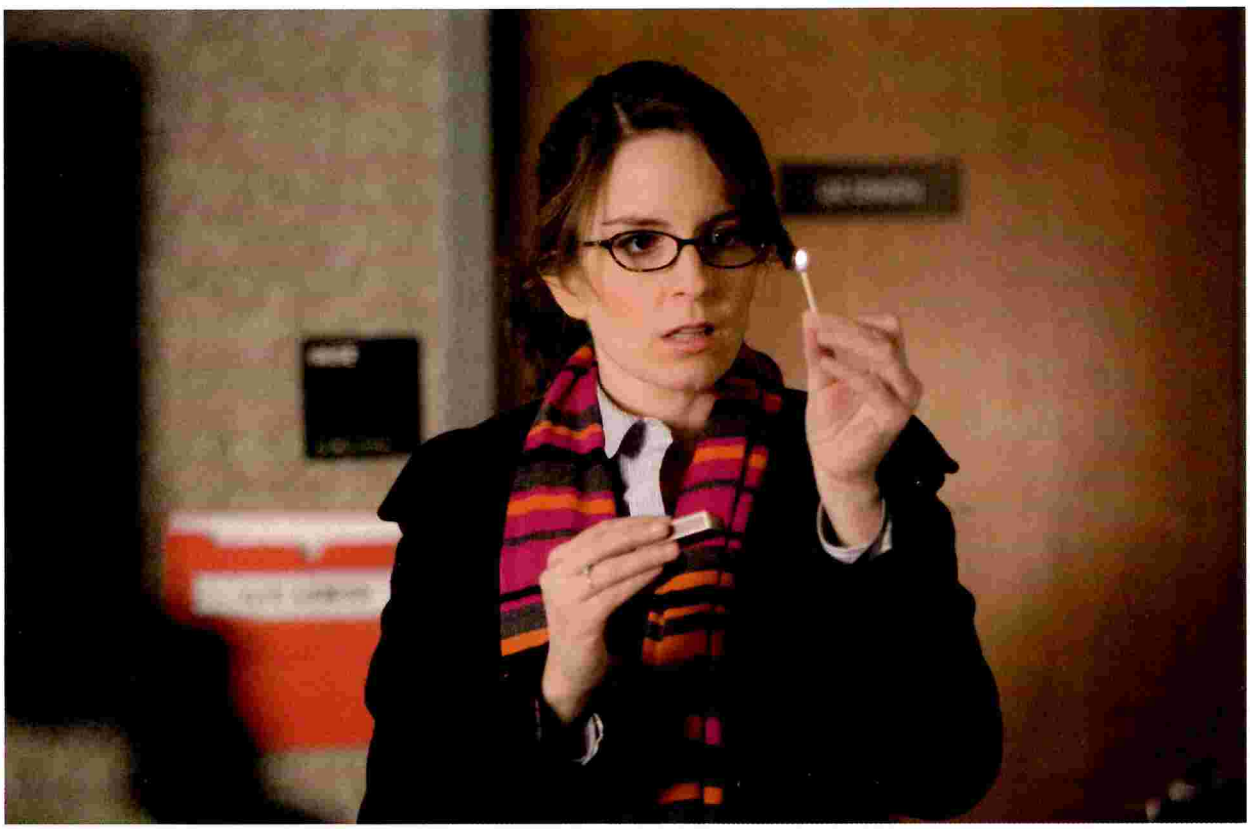
# FÜR SIE PINKELN DIE MÄNNER IN PAPPBECHER

## *Bossypants* und *30 Rock* von Tina Fey

Text — Barbara Schweizerhof
Bilder — Reagan Arthur Books / NBC Universal, Inc




**Diese Imitation war ihr Durchbruch: TINA FEY parodierte im Jahr 2008 Sarah Palin so überzeugend, dass eine französische Zeitung ihr Foto mit dem Namen der damaligen Vizepräsidentschaftskandidatin untertitelte. Die 41-jährige Amerikanerin ist der beste Beweis dafür, dass Frauen sehr wohl komisch sein und – mehr noch – im Vorbeigehen das Genre der Comedy-Serie revolutionieren können.**
***30 Rock*, ihre großartige, im US-amerikanischen TV-Business angesiedelte Sitcom, geht mittlerweile in die sechste Staffel. Jetzt ist Feys Autobiografie *Bossypants* erschienen.**



aus *30 Rock* – 3. Staffel
Epsiode 314 *The Funcooker*

Wer kennt sie nicht, die großen Theorien der alternativen Geschichtsschreibung, wie man sie von Besserwissern gerne auf Partys oder Essenseinladungen erklärt bekommt? Sie postulieren etwa, dass das römische Reich eigentlich an Bleivergiftung unterging. Oder dass der real existierende Sozialismus die Einführung von Copyshops nicht lange überleben konnte. Eine der interessantesten Thesen dieser Sorte aus den letzten Jahren besagt, dass Barack Obama seinen Wahlsieg eigentlich einer Frau verdanke, nämlich der Komikerin Tina Fey.

Es war der 29. August 2008, der republikanische Präsidentschaftskandidat John McCain erklärte Sarah Palin, die bis dahin völlig unbekannte Gouverneurin Alaskas, zu seiner designierten Vizepräsidentin. Kurz sah es so aus, als sei der *Grand Old Party* damit ein genialer Schachzug gelungen. Mit einer Frau fischten sie einerseits Stimmen im Pool der feministisch gesinnten Demokraten. Andererseits vertrat Palin völlig unirritiert die oft etwas verqueren Ansichten des ultrarechten Flügels der Partei. Und drittens, keineswegs unwichtig, setzte die ehemalige Schönheitskönigin Palin im Kostüm, mit randloser Brille und aufgestecktem Haar auf linker wie rechter Seite allerlei erotische Fantasien im Stile der »sexy Bibliothekarin« frei.

Umgehend stellte sich jedoch heraus, dass in New York eine Komikerin namens Tina Fey eine geradezu fatale Ähnlichkeit mit Palin besaß. Fey, sie beschreibt das in ihrem soeben erschienenen autobiografischen Buch *Bossypants*, wurde bereits am Tag der Nominierung ihres Lookalikes von allen Seiten darauf angesprochen, und schon in der folgenden Nacht keimte in ihr der Gedanke, dass diese Ähnlichkeit und ihr humoristisches Potenzial nicht vergeudet werden dürften …

Fey, als braves Mädchen republikanischer Eltern in der Nähe von Philadelphia geboren und aufgewachsen, hatte ihr Handwerk in der Komikerschmiede des Improvisationstheaters Second City in Chicago erlernt. 1997, mit 27 Jahren, heuerte sie in New York bei der legendären TV-Sketch-Show *Saturday Night Live* als Autorin an, wo man sie nach einiger Zeit auch vor die Kamera ließ. Über den Kreis der Comedy-Aficionados hinaus bekannt wurde sie 2004 mit ihrem Drehbuch für die Lindsay-Lohan-Komödie *Mean Girls*. Zwei Jahre später ging schließlich ihre erste eigene TV-Serie auf NBC an den Start, *30 Rock*. Fey verließ *SNL*, wo sie inzwischen zur ersten weiblichen Chefschreiberin aufgestiegen war, und kehrte erst im Herbst 2008 an ihren ehemaligen Arbeitsplatz zurück – für ein Gastspiel, das Geschichte schrieb.

Politiker-Parodien gehören bei *SNL* fest zum Programm, besonders in den letzten Wochen des Wahlkampfes. Und so stellte sich Fey am 13. September 2008 auf die ihr wohlvertraute New Yorker *SNL*-Bühne, um zusammen mit Amy Poehler den legendären *Opener* der Show zu präsentieren. Der Sketch beruhte auf der Idee, dass Hillary Clinton und Sarah Palin sich gemeinsam vor der Presse gegen Sexismus im Wahlkampf aussprechen. Poehler parodierte die trockene, stets leicht beleidigt wirkende Hillary; Tina Fey aber *war* Sarah Palin – samt sich leicht überschlagender Stimme und täuschend echt nachempfundener Catchphrases wie »I believe global warming is just God hugging us closer!« und »I can see Russia from my house!«. Der Sketch, in Ausschnitten von sämtlichen Nachrichtensendungen wiederholt, wurde binnen weniger Tage zum viralen Hitvideo – und mit 5,7 Millionen Klicks bis zum darauffolgenden Mittwoch das erfolgreichste in der Geschichte des Senders NBC.

Aus heutiger Perspektive mag der damalige Wirbel nicht mehr ganz nachvollziehbar erscheinen. Sicher, es brauchte nur wenig Maske und Kostüm, um aus Tina Fey eine täuschend echte Sarah Palin zu machen (bis diese sogar Visitenkarten verteilte mit der Aufschrift: »I'm not Tina Fey«). Doch ins Mark traf ihre Palin-Parodie nicht, weil die äußere Ähnlichkeit so frappierend war, sondern weil Fey etwas beherrschte, was der Stand-up-Comedian die »delivery« nennt. Es war, als ob Feys Imitation von Palins Sprachduktus und Gesten – das flirtende Augenzwinkern! – den tiefen Abgrund freilegte, der eine intelligente Frau wie Fey von der dreisten Uninformiertheit einer Sarah Palin trennt. Nicht nur die Bildungsdefizite der Gouverneurin aus Alaska erschienen wie unter das Vergrößerungsglas gebracht, sondern auch ihre aufgesetzte Selbstdarstellung als antielitäre Politrebellin. Mit jedem Mal, bei dem Fey an den folgenden Samstagen im Oktober zum Teil Äußerungen Palins wortwörtlich wiederholte, schien der Image-Schaden für Palin größer zu werden. *SNL* verzeichnete unterdessen Einschaltquoten, wie sie die Show seit den frühen neunziger Jahren nicht mehr erzielt hatte.

Diese Geschichte enthält eine wichtige Lektion darüber, was Komik vermag, weshalb Tina Fey ihr in *Bossypants* auch den gebührenden Platz einräumt:

**Ein gelungener Sketch von zwei Minuten kann mehr Wahrheit an den Tag bringen als ein einstündiges Wahlkampfinterview.**

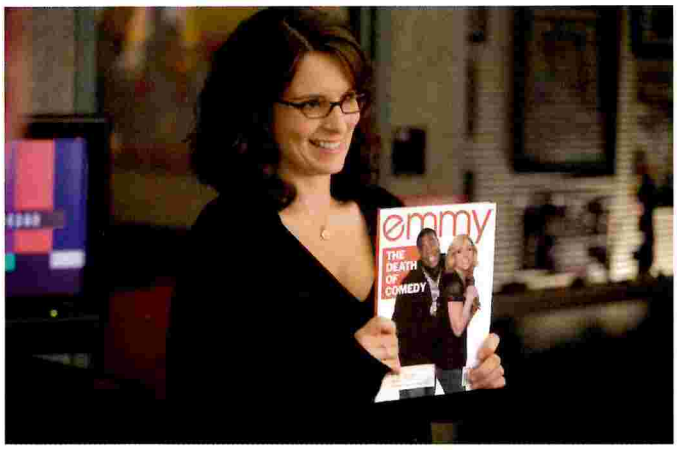
Manchmal tut es allerdings schon ein einfacher Satz – wie zum Beispiel der, den Alec Baldwin als Programmchef Jack Donaghy in *30 Rock* zu seiner Angestellten, der von Tina Fey gespielten Autorin, Produzentin und Live-Performerin Liz Lemon sagt: »I like when a woman has ambition. It's like seeing a dog wearing clothes.« Ehrgeiz ist sicher das, was Tina Fey und Sarah Palin tatsächlich gemeinsam haben. Nur dass dieser Witz sich eben dadurch auszeichnet, weniger die ambitionierte Frau, als vielmehr den tief wurzelnden Sexismus des Mannes auszustellen.

In *30 Rock* kultivierte Fey ein Image ihrer selbst, das ihr, wie sich aus *Bossypants* herauslesen lässt, inzwischen zu einer zweiten Haut geworden ist. Die Kunstfigur Liz Lemon zeichnet der Kontrast aus: zwischen einem scharfzüngigen, manchmal sogar herzlosen Humor und einem grundbiederen Lebensstil, der ans Loserhafte grenzt. So beherrscht Liz zum Beispiel die deutsche Sprache – und nicht etwa Spanisch –, weil Fey sich dachte, dass Deutsch doch wirklich »uncool« sei. Überspitzt spiegelt dieser Gegensatz durchaus wider, was die wahre Tina Fey ausmacht: So treffend-witzig sie ihre Pointen liefert, so unglamourös anständig scheint ihr Privatleben.

Die Geschichte von *30 Rock* – der Titel bezieht sich auf die Adresse des NBC-Gebäudes in New York, 30 Rockefeller Center – ist dabei selbst wiederum nicht ohne Pointen. Zeitgleich mit Tina Feys Projekt ging ebenfalls auf NBC die Serie *Studio 60 on Sunset Strip* auf Sendung, geschrieben von Drehbuchgroßmeister Aaron »Walk with me« Sorkin (*The West Wing*). In beiden Serien bildete das Setting die Produktion einer von *SNL* inspirierten Comedy-Show. Wo *30 Rock* sich am mitunter blödelnden Sitcom-Format ausrichtete, war Sorkins Projekt eher dramatisch angelegt. Was niemand vorher gedacht hätte: *Studio 60* wurde nach nur einer Staffel abgesetzt, *30 Rock* aber blieb. Für die sechste Staffel beginnt im Sommer die Produktion.

**Wo in den Traditionsserien des Genres üblicherweise lachendes Publikum vom Band eingespielt wurde, verzichtet Tina Fey auf den berüchtigten *laugh track*.**

aus *30 Rock* – 3. Staffel
Episode 319 *The Ones*




aus *30 Rock* – 3. Staffel
Episode 317 – *Cutbacks*

Die Vorteile des Verfahrens liegen darin, dass nicht auf die leichten Lacher der Boulevardtheater-Situation gesetzt wird, sondern man sich hintergründigeren, subtileren Humor leisten kann. Darin liegt aber auch eine Gefahr, der *30 Rock* vielleicht zu wenig ausweicht: Die Witze werden immer selbstbezüglicher und für Menschen ohne Kenntnisse der amerikanischen Fernsehgeschichte und des dortigen Medienbusiness manchmal nahezu unverständlich.

Jedenfalls war 2008 das Jahr, in dem die Ambitionen Tina Feys sich in großem Maßstab erfüllten. Die Palin-Sketche verschafften ihr ein nie erlebtes Medien-Echo, es regnete Emmys und Golden Globes. Die bis dato eher durchschnittlichen Quoten der vor allem bei Kritikern beliebten Serie *30 Rock* schnellten in die Höhe. Entertainment Weekly und Vanity Fair brachten Titelgeschichten über sie. »For the first time ever, I was performing in front of an audience that *wanted* to see me«, notiert Fey in *Bossypants*.

Bezeichnenderweise hatte eben jene Vanity Fair, die sie nun als »A New American Sweetheart« anpries, genau zwei Jahre zuvor einen ätzenden Essay von Christopher Hitchens mit dem vielsagenden Titel *Why Women Aren't Funny* gedruckt. Darin stellte der Autor in ungetrübt maskuliner Selbstherrlichkeit die These auf, dass Frauen eben nicht komisch sein könnten, auf jeden Fall nicht so komisch wie Männer. Einen schlüssigen Beweis erbrachte er zwar nicht, aber sein Argument lautete, Männer setzten Humor ein, um Frauen zu verführen. Weshalb Frauen gar keinen Humor bräuchten, schließlich eroberten sie durch andere Reize …

Dass Frauen es im Humor-Business tatsächlich keinesfalls leicht haben, zieht sich als roter Faden durch Feys Buch, in dem sie auf sehr distanzierte und wunderbar ironische Weise, zwischendurch den Stil der populären *How to*-Selbsthilfeliteratur parodierend, Einblicke in ihre Biografie und ihre Karriere gewährt. Sie erwähnt Hitchens' Essay gleich mehrfach, lässt sich aber gar nicht erst auf dessen Argumentation ein. Für Fey besteht der einzige Unterschied zwischen männlichen und weiblichen Comedians in einem unappetitlichen Detail: »Men urinate in cups.« Manchmal sogar in »jars«. Mit anderen Worten:

**Das Vorurteil, Frauen seien nicht komisch, resultiert aus einem historischen Mangel an Gelegenheit – man muss sie nur auf die Bühne und vor die Kamera lassen, der Rest ergibt sich.**

Fey erinnert sich in *Bossypants* an eine Anekdote aus ihren Anfangszeiten bei *SNL*: Damals, sie war noch eher Beobachterin und erst eine Woche dabei, trat Sylvester Stallone als Gaststar auf. In einem Sketch sollte auch Adrian, Stallones Geliebte in seinen ersten fünf *Rocky*-Filmen, auftauchen. Fey erzählt, dass eine der weiblichen *NL*-Stars die Rolle übernehmen wollte, Stallone und die männlichen Schreiber aber zu dem Schluss kamen, dass ein Mann in Frauenkleidern an dieser Stelle witziger wäre. Eine Ansicht, die dort neun Jahre später, nach ihrer Zeit als *head writer*, sicher niemand mehr vertrat. Im Gegenteil: In dieser Zeit übernahmen die Frauen *SNL*, und Fey konnte einige der heute profiliertesten TV- und Filmkomikerinnen mit hochbringen: Amy Poehler, Maya Rudolph und Kristen Wiig.

Wie es sich für ihren Beruf gehört, betreibt Fey aber sogar ihren Feminismus mit ironischen Brechungen. Nicht nur zeigt das Cover von *Bossypants* sie mit zartem Gesicht – und sehr haarigen Männerarmen. Auch zeichnen sich die Ratschläge, die sie in dem Buch gibt – sei es für Karrierefrauen, stillende Mütter oder schreibende Frauen über 40 –, durch einen ganz besonderen Zug aus: Tina weiß es in den meisten Fällen eben nicht *besser*. Zum Beispiel wenn es um digitale Bildbearbeitung mit Verjüngungseffekt geht: Photoshop sei entschieden abzulehnen, genauso wie Abtreibung, schreibt Fey, das Programm beweise den moralischen Verfall der Gesellschaft – »unless *I* need it, in which case, everybody be cool«. Auch zu Übergewicht hat Fey eine entschiedene Meinung: Solange man kein Diabetes davon kriege, sei zeitweises Dicksein völlig unbedenklich, ja geradezu eine normale Phase im Leben – »like puberty or slowly turning into a Republican«. Und auch für diejenigen, die immer noch behaupten, sie habe keinen einzigen »funny bone in her body«, weiß Tina Fey eine Antwort: »You know who does have a funny bone in her body? Your mom every night for a dollar.«

*

**Tina Fey**
*Bossypants*
288 Seiten mit etlichen Abbildungen, Englisch (Gebunden),
Reagan Arhur Books — 05.04.11

***30 Rock – 3. Staffel***
USA 2009, Regie: diverseMit Tina Fey, Alec Baldwin,
Tracey Morgan u.a.488 Min., 3 DVDs,
Universal — 03.03.11

# *APOCALYPSE NOW* vs. *ESSENTIAL KILLING*

**Text — Ralf Krämer**
**Bilder — Arthaus / Ascot Elite**

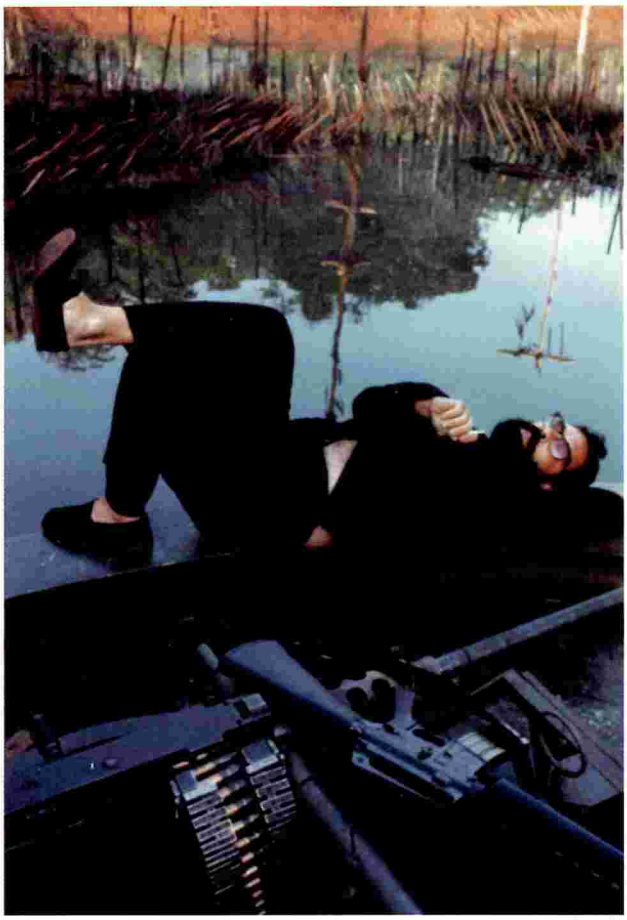
**Entstanden aus künstlerischem Größenwahn und unter dem Eindruck des kurz zuvor beendeten Vietnamkrieges, zählt Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now* zweifelsfrei zu den größten Meisterwerken der Filmgeschichte. Parallel zu dessen Veröffentlichung als Blue-Ray-Edition erscheint auch *Essential Killing* im Heimkinoformat. Diese bildgewaltige Tour de Force des polnischen Regisseurs Jerzy Skolimowski wurde, wie Coppolas Film, vom britischen Autor Joseph Conrad inspiriert und funktioniert als experimentelle Reflexion des aktuellen Kriegsgeschehens im Nahen Osten. Zudem präsentieren sich in diesen geistesverwandten Filmen mit Marlon Brando und Vincent Gallo zwei der enigmatischsten Schauspieler ihrer Zeit auf der Höhe ihrer Kunst.**

Wahnsinnige Männer, koloniales Chaos, mörderische Natur – die Romane des als Dampferkapitän glücklosen, als Autor dafür umso produktiveren Joseph Conrad (1857–1924) sind wahrlich keine Quelle menschheitsumarmender Heiterkeit. Trotzdem und gerade deswegen zählen sie zur erfolgreichsten britischen Literatur der vorletzten Jahrhundertwende. Die Beschäftigung mit ihnen steht als Minimalqualifikation in der Vita eines jeden Filmemachers, der die klassische Dualität von Genie und Wahnsinn für sich und sein Werk zu beanspruchen sucht. Auffälliger Beliebtheit erfreut sich hier vor allem Conrads *Herz der Finsternis*. In der 1899 erschienenen Erzählung soll Flusskapitän Marlow für belgische Kolonialherren einem übergeschnappten Elfenbeinhändler namens Kurtz das Handwerk legen – ein für filmische Adaptionen prädestiniertes Buch, weil es Abenteuerepisoden mit einem meditativen Erzähltempo übereinbringt, das tiefschürfende Projektionen allein schon aus drohender Langeweile wie von selbst evoziert. Zudem erweist sich der Schauplatz als potenziell dankbarer Drehort – wenn man die 35mm-Kamera erst einmal nach Zentralafrika geschleppt hat, sind *große Bilder* eigentlich nur noch schwer zu vermeiden. (Sich auf dem Kongo in den Kongo hineinbegeben – eine bildhaftere Entsprechung von »Der Weg ist das Ziel« erscheint unvorstellbar.) Vor allem aber ist Conrads Beschreibung des charismatischen, zur mordenden Gottheit der Einheimischen mutierten, »hochintelligenten« Businessmenschen Kurtz geeignet, künstlerische Wirkungssehnsüchte zu wecken.

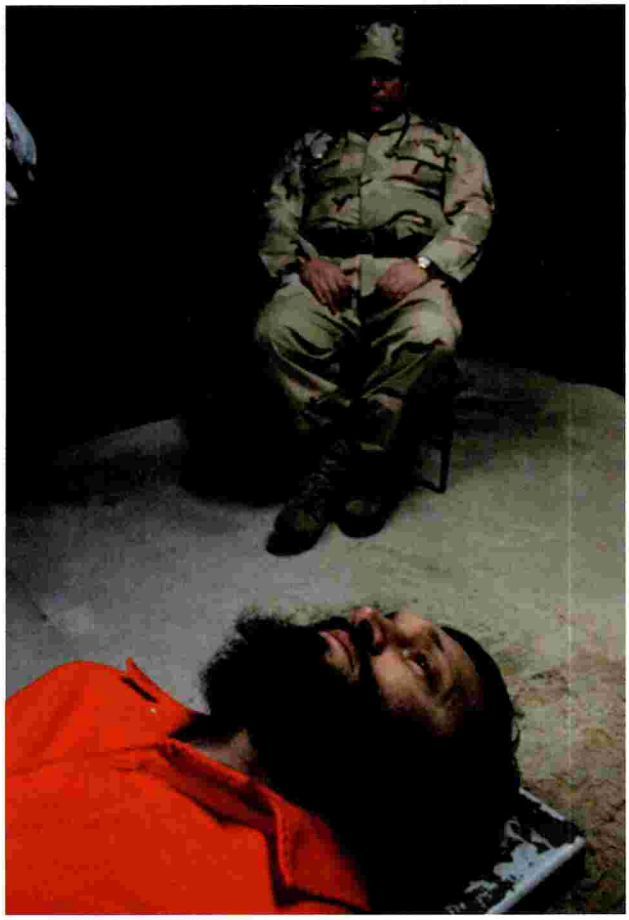
**»Nie zuvor hatte ich etwas gesehen, das der Veränderung nahekommt, die in seinem Gesicht vor sich ging,**

und ich hoffte nicht, noch einmal etwas Derartiges zu erleben«, heißt es im dritten Kapitel von *Das Herz der Finsternis*. Wer wollte so etwas nicht spielen oder inszenieren, auf jeden Fall aber sehen – als Method-Acting-Masterpiece in Nahaufnahme auf einer riesigen Leinwand in Cinemascope?

Wohl nicht zufällig kamen Regisseure, die sich eine Conrad-Verfilmung in den Kopf gesetzt hatten, vor allem dann zu einem Ergebnis, wenn sie sich mit geistesverwandten Darstellern verbündeten: *Aguirre, der Zorn Gottes* wurde 1972 von Werner Herzog und Klaus Kinski beschworen, Nicolas Roeg erkundete 1993 mit Tim Roth und John Malkovich das *Heart of Darkness*. Die bis heute populärsten Mitglieder im Filmclub praktizierender Conradianer sind freilich Francis Ford Coppola und Marlon Brando, die 1976 mit *Apocalypse Now* das *Herz der Finsternis* als Vietnamkriegsfilm neu deuteten. Dabei legten sie die Latte in Sachen Conrad-Adaption nicht nur in unerreichbare Höhen, Coppola setzte diese Latte anschließend auch in Brand, um sich die Asche noch flugs durch die Nase zu ziehen – Seite an Seite mit Martin Sheen, Robert Duvall und Dennis Hopper, allesamt Hollywood-Erstliga der Durchgeknallten, damals. Drei Monate Drehzeit waren geplant,



Francis Ford Coppola am Set von *Apocalypse Now*



Vorne: Vincent Gallo (als Mohammed), in *Essential Killing*

238 Drehtage sind es geworden. Es folgte eine ähnlich lange Postproduktionsphase, bis der Extremregisseur 1979 auf dem Festival in Cannes geradezu berauscht postulierte: »Mein Film handelt nicht von Vietnam. Er *ist* Vietnam.« Und in einer bemerkenswerten Melange aus Selbst- und Staatskritik zog er Bilanz: »So, wie wir ihn gemacht haben, waren auch die Amerikaner in Vietnam.

**Wir waren im Dschungel, wir waren zu viele, wir hatten zu viel Geld, zu viel Ausrüstung. Und nach und nach wurden wir wahnsinnig.«**

Diese berühmte Anmaßung steht auch am Anfang des Dokumentarfilms *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* von 1991, der nun zum ersten Mal in Deutschland als Teil der Blue-Ray-Box *Apocalypse Now – Full Disclosure* erscheint. Das abendfüllende Making-of besteht aus Behind-the-scenes-Material, gedreht und kommentiert von Coppolas Frau, der Bühnenbildnerin Eleanor Coppola, und Interviews mit Beteiligten. Es ist ein beeindruckendes Zeugnis mehrfacher Grenzüberschreitungen, angefangen von den Tonbändern, die Eleanor heimlich von privaten Unterredungen mit ihrem von Selbstzweifeln gestressten Mann gemacht hatte, bis hin zur Einbindung des philippinischen Militärs, die Coppola persönlich mit Diktator Marcos aushandelte. Ein Großteil der Dreharbeiten fand nämlich auf den Philippinen statt, wo zu der Zeit Kriegsrecht herrschte. Man sieht in der Dokumentation, wie fünf gemietete Kampfhubschrauber plötzlich vom Set abdrehen, um zehn Meilen entfernt auf Rebellenjagd zu gehen. (»Wieso fünf? Die sagten, sie brauchen nur zwei?«, tobt der Regisseur.)

Und Brando, die Inkarnation von Kurtz? Während die Crew »nach und nach wahnsinnig« wurde, gab der legendäre Mime aus Scham über sein Gewicht die Diva. »He was already heavy when I hired him«, erinnert sich Coppola, der davon ausgegangen war, dass sein Star die Zeit zwischen Vertragsabschluss und Drehbeginn nutzen würde, um sich in Form zu bringen. Immerhin hatte er bereits eine Million Dollar Gage erhalten. Vor Ort stellte sich heraus: Brando hatte sogar noch zugelegt und tat alles, um dies vor der Kamera zu verbergen. Sieht man Brandos Kurtz-Szenen im letzten Viertel des Films heute wieder, kann man sich des Eindrucks kaum erwehren, dass ihre unheimliche Wirkung zu gleichen Teilen aus dem besteht, was man von Brando, seinen Augen, seinen Händen, seinem kahlrasierten Schädel sieht, wie aus dem, was man nicht sieht, was im Dunkel seines höhlenartigen Tempels verschwindet. Als habe dieser Mann bei jeder in den Monaten zuvor genossenen Kalorie genau dieses Wechselspiel aus Licht und Schatten bereits im Sinn gehabt.

Natürlich ist Vincent Gallo nicht Marlon Brando. So hatte Brando nie einen Vertrag mit Warp Records. Gegen Ende seines Lebens spielte er einen Snuff-Produzenten in Johnny Depps Regiedebüt *The Brave* (während Gallo sich in seinem eigenen Film *Brown Bunny* von seiner damaligen Freundin Chloë Sevigny im Close-up einen blasen ließ).

Vincent Gallo und Klaudi Kaca in *Essential Killing*

Vorne: Martin Sheen (als Captain Willard) in *Apokalypse Now*

**Auch forderte Brando Millionenbeträge, aber soweit wir wissen, nicht für sein eigenes Sperma**

(wie es Gallo auf seiner Internetseite tut). Man könnte sagen, Brando verstand sich als genialer Schauspieler, Gallo ist ein genialischer Selbstdarsteller. Extreme physische Mittel gehör(t)en zu beider Repertoire, was Gallo nun einmal mehr in einem Film beweist, der zeitgleich mit der Neubelebung von *Apocalypse Now* seine Heimkino-Premiere erlebt. Die Rede ist von *Essential Killing*, einem ebenfalls apokalyptischen Versuch über wohlvertraute Motive.

Denn zur illustren Riege jener Regisseure, deren Conrad-Verfilmungen Wunschdenken geblieben sind, gehört neben Orson Welles auch der 1938, ein Jahr vor Coppola, in Lódz geborene Jerzy Skolimowski. Quasi Landsmann des polnischen Adels-Sprosses Joseph Conrad, wurde Skolimowski weltweit berühmt für sein Drehbuch zu Roman Polanskis *Das Messer im Wasser* (1962). Seiner Heimat kehrte er nach dem Verbot seines Films *Hände hoch!* 1976 für Jahrzehnte den Rücken und ist seither international gut beschäftigt, auch als Schauspieler, zuletzt in *Tödliches Versprechen* von David Cronenberg. Er wollte »schon immer mal etwas von Conrad verfilmen« (so Skolimowski in der 2010 erschienenen Monografie *The Cinema of a Nonconformist* von Ewa Mazierska), konnte dies aber nur durch die Hintertür realisieren. *Das Feuerschiff* aus dem Jahr 1986 (neben dem ewigen Viertel-Brando Klaus Maria Brandauer in der Hauptrolle: Robert »Ich liebe den Geruch von Napalm am Morgen« Duvall) gilt zum Beispiel offiziell als Verfilmung einer Vorlage von Siegfried Lenz. Skolimowski betont jedoch die große Nähe dieser Geschichte zu Joseph Conrads *Victory*, an dessen Adaption er über zehn Jahre vergeblich gesessen habe: »Eigentlich hätten wir Conrad einen Credit als Koautor geben müssen.« Ewa Mazierska vermutet den Grund für den großen Einfluss, den Conrad auf Skolimowski ausübt, in der »polnischen Kultur«, die geprägt sei von »extremem Militarismus und Nationalismus und – damit verbunden – von männlichem Aktivismus und männlichen Lebenswelten, wie Kriegsführung und die Teilnahme an Revolutionen.« Conrads durchaus zwiespältige, aber nichtsdestotrotz werkimmanente Kolonialismuskritik wendet Skolimowski, so Mazierskia weiter, auf Polens Nachbarländer an, die das Land immer wieder besetzt und zerstört haben.

Nun ist *Essential Killing*, das neueste Beispiel für Skolimowskis indirekte Conrad-Verfilmungen, aber kein *Apocalypse Now* geworden, in dem etwa ein Preuße oder Russe auf der Weichsel einen außer Kontrolle geratenen Doppelagenten jagen würde. Vielmehr fällt während eines Feuergefechts in irgendeiner Wüste ein Talibankämpfer, genannt Mohammed, US-Truppen in die Hände. Er wird unter Folter verhört, auf dem Weg zum nächsten Lager verunglückt sein Transporter in einem Wald. Er entkommt, gekleidet wie ein Guantanamo-Flüchtling, verliert seine Schuhe in einer Fuchsfalle, hetzt blutend und barfuß bei angeblich 30 Grad minus durch den Schnee. Durch diese Extremleistung (für die Gallo letztes Jahr in Venedig als bester Schauspieler ausgezeichnet wurde) entstand eine auf seine Essenz reduzierte Übersetzung von *Herz der Finsternis* in die Gegenwart, in die unübersichtliche Zeit des asymmetrischen Krieges. Kurtz, das personifizierte Sicherheitsrisiko, der Gejagte, verschmilzt in der Figur des Mohammed mit Kapitän Marlow, der – aufgebrochen zu einer ihm gerecht scheinenden Mission – in der unwirtlichen Weite der Natur zum mordenden Tier wird. Mag die Wirkung der Abenteuerepisoden, die Mohammed durchlebt, auch gelegentlich zu kalkuliert erscheinen – er kann an keinem Waldarbeiter vorbeigehen, ohne ihn schließlich mit der Motorsäge zu zerlegen –, so provoziert Skolimowskis Film doch dringende Fragen an die Conrad-Rezeption und zeigt, wie untrennbar diese mittlerweile mit jenen Codes verwoben ist, die Coppola mit *Apocalypse Now* im kollektiven Cineastengedächtnis versenkte. Wenn Mohammed, gehandicapt durch einen von einer Granatenexplosion verursachten Hörsturz, auf seiner Flucht im Kreis läuft und wieder beim Transporter ankommt, mischt sich das Geräusch der ihn suchenden Hubschrauber über ihm mit der Rockmusik aus dem Radio des verunglückten Wagens. Wer die Augen schließt, wähnt sich im legendären Vorspann von *Apocalypse Now*, nur dass nicht *The End* von The Doors erklingt, sondern ein Song der polnischen Mathcore-Band Moja Adrenalina.

**Skolimowskis radikalster Kniff ist allerdings, dem Taliban Mohammed die Worte zu nehmen.**

Marlon Brando (als Colonel Kurtz) in *Apokalypse Now Redux*

Bei Conrad und Coppola wird Kurtz zunächst in Überlieferungen und Aufzeichnungen, dann auch in der persönlichen Begegnung ein genialisches Geistesleben zugestanden. Seine Worte lassen den Wahnsinnigen in den Augen seines Verfolgers, der Leser und Zuschauer zu einem Menschen werden, der Empathie, ja sogar Verehrung verdient hat. Im Gegensatz dazu ist Gallos Mohammed stumm im Leiden, stumm im Morden, zurückgeworfen auf seine blanke Existenz.

Der alte Kauz Skolimowski lässt diesmal zwar seine literarischen Inspirationsquellen im Dunkeln, behauptet sogar, »gar keinen politischen Film« gemacht zu haben« (und gibt gleichzeitig an, die Idee zu *Essential Killing* sei ihm gekommen, als Gerüchte auftauchten, ganz in der Nähe seines masurischen Zuhauses habe das polnische Militär den US-Streitkräften zur Zwischenlagerung von Gefangenen eine Basis überlassen). Aber er stellt mit unheimlicher Konsequenz die Frage: Was wäre *Herz der Finsternis*, was wäre *Apocalypse Now*, wenn jener, der an der Welt erst verrückt und dann schuldig wurde, sich nur durch seine Taten äußern würde – was wäre Kurtz ohne seine Worte?

*

***Apocalypse Now - Full Disclosure***
(inkl. Apocalypse Now / Apocalypse Now Redux / Hearts of Darkness), USA 1979-1991, Regie: Francis Ford Coppola, Fax Bahr, George Hickenlooper Mit: Marlon Brando, Martin Sheen, Francis Ford Coppola u.a. 3 Blue-Rays, 419 Min.
Arthaus — 09.06.11

***Essential Killing***
Polen / Norwegen / Irland / Ungarn 2010,
Regie: Jerzy Skolimowski Mit: Vincent Gallo, Emmanuelle Seigner, Zach Cohen u.a. DVD / Blue-Ray, 81 Min.
Ascot Elite — 07.06.11

# »JESUS«
# seufzt der Muslim und
# »CHRIST«
# flucht der Jude

## *The Infidel*
## von Josh Appignanesi

Text — Georg Seeßlen
Bilder — Senator

**Was passiert, wenn ein Muslim aus Zufall erfährt, dass er eigentlich ein »fucking jew« ist? In der britischen Komödie *THE INFIDEL* brilliert Omid Djalili (*Die Mumie*) als pakistanischer Familienvater, der im Nachlass seiner Mutter auf eine schockierende Adoptionsurkunde stößt. Der Film, in dem allein die Sehnsucht nach Identität schon für Komik sorgt, lief im letzten Jahr in England, jetzt kommt er endlich (unter dem Titel *Alles Koscher!*) auch in unsere Kinos.**

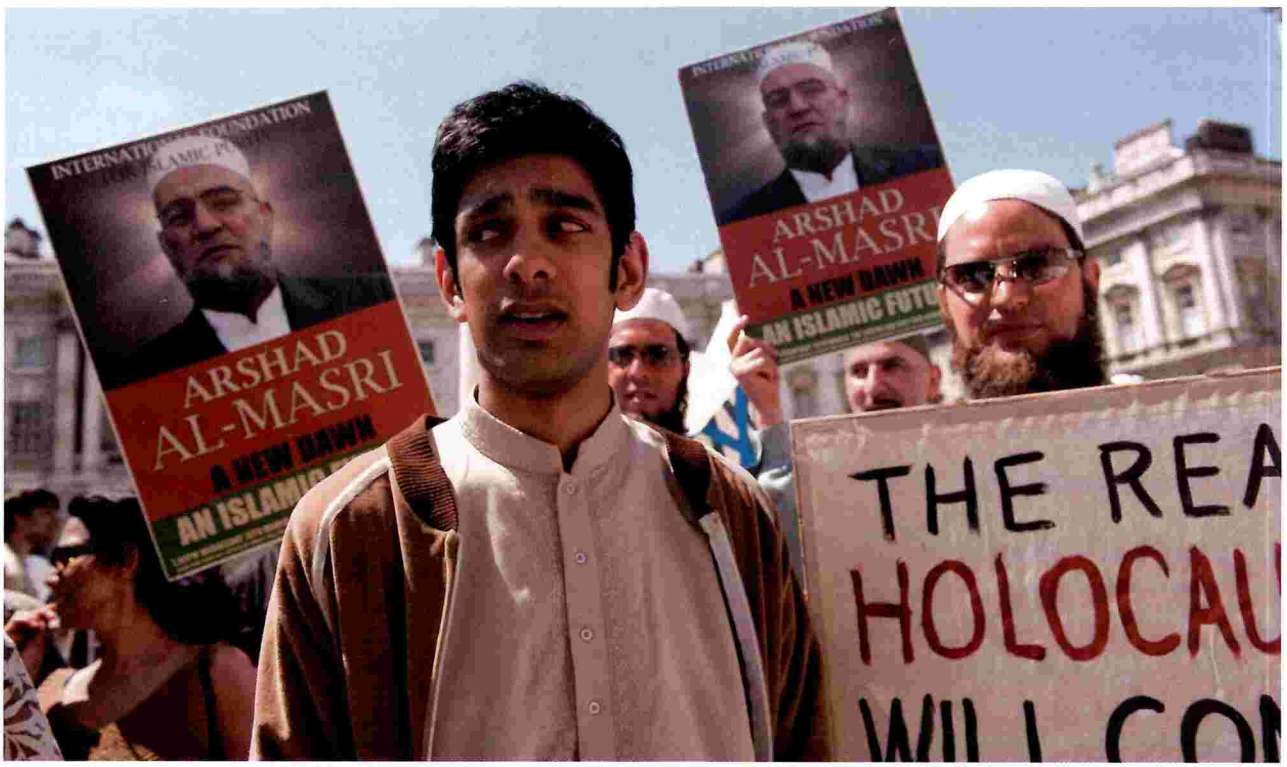
In der ersten Einstellung sehen wir Mahmud Nasir (Omid Djalili) vor dem Fernseher. Die Nachrichten über einen extremistischen Prediger nerven ihn, da schaltet er lieber ins Musikfernsehen, wo gerade der New-Romantic-Elektropop seines Jugendidols Gary Page läuft. Der versprach wohl in den achtziger Jahren ein großer Star zu werden und singt hier seinen Hit *Close My Eyes*. Was das für eine Art von Umschalten war, werden wir aber erst am Ende des Films verstehen.

Mahmud ist Kleinbürger in London, bei ihm zu Hause (*Good Wife*-Star Archie Panjabi spielt Ehefrau Saamiya) geht es genau so zu, wie man sich das so vorstellt bei britischen Pakistani-Familien: lebhaft und mehrkulturell. Es gibt verschleierte und nicht verschleierte Frauen, Zeichen von Traditionalismus, Zeichen von Moderne und Zeichen des universalen kleinen Ordnungsglücks in der Familie. Die kleinen Kinder spielen Dschihad mit dem Plastikschwert, so wie Bart Simpson *Star Wars* spielt. Überhaupt: *Die Simpsons*. Der Autor von *The Infidel,* David Baddiel, behauptet, seine Hauptfigur Mahmud habe etliche Züge mit Homer Simpson gemein. Die Klassenlage, die Lust auf die kleinen Freuden des Lebens, Statur und Haarmangel sowie das wohlig Familiäre passen in der Tat. Doch kaum hat Mahmud sein turbulentes Zuhause verlassen, beginnt er, und das ist bekanntlich nicht gerade Homers Spezialität, zu reflektieren. Er wird von Baddiel nämlich dorthin geschickt, wohin man als Kinofigur gerne gerät: in eine Identitätskrise. Und diesmal ist sie tatsächlich, tja, fundamental: Mahmuds Mutter ist gestorben, in ihrem Nachlass findet er statt einer Geburts- eine Adoptionsurkunde, und es kommt noch schlimmer. Der Geburtsname Mahmuds, dieses nicht gerade strengen aber doch von Herzen gläubigen Muslims, ist Shimshillewitz. Solomon Shimshillewitz!

David Baddiel ist eines dieser multimedialen Komiktalente, die es scheinbar nur in England gibt: Comedy-Shows im Radio und im Fernsehen, Kolumnist für den Literaturteil von The Times und Esquire, Theater-Schauspieler und Roman-Autor (auf deutsch sind *Ab ins Bett* und *Was man so Liebe nennt* zu haben, die wie alle seine Bücher mit ihrem Mäandern zwischen unglaublich komischen und unfassbar melancholischen Aspekten an Woody Allen und Philip Roth erinnern), und ein Dokumentarfilm über die Entschädigung der Opfer des Holocaust steht auch auf seiner Werkliste. High & Low, das Leichte und das Schwere, Anspruch und Unterhaltung: Bei so einem ist das kein Widerspruch. *The Infidel* ist sein erster langer Spielfilm als Drehbuchautor. Inszeniert hat ihn Josh Appignanesi, bekannt geworden mit *Song of Songs* (2006), einer Fabel aus dem Leben einer jüdisch-orthodoxen Familie in London, die so düster war, dass es sich kaum aushalten ließ.

Was man von *The Infidel* aber gleich sagen kann: Er ist wirklich sehr komisch. (Die Baddiel'sche Melancholie wie die Appignanesi'sche Düsternis sind aber trotzdem keineswegs vollständig verschwunden.) Und ja:

**Obwohl alle Beteiligten zu Recht betonen, *The Infidel* sei kein *message movie* – man kann hier etwas lernen.**



Über kulturelle und religiöse Identität und darüber, wie sie erzeugt oder eben nicht erzeugt wird. Über Identitätspolitik im Alltagsleben. Und über das, was man so Anpassung nennt. »Jesus« seufzt der Muslim, »Christ« flucht der Jude, und der Gospel-Chor jubiliert vor dem Einwohnermeldeamt über jungfräuliche Geburten.

Da spukt etliches Autobiografisches: Baddiel, der in den USA geboren wurde und sich als »jüdischer Atheist« bezeichnet, war als Kind davon überzeugt, dass seine Mutter Sarah, in Nazi-Deutschland geboren und 1939 mit ihren Eltern nach England geflohen, von einer anderen Familie adoptiert worden war. Der jüdische Junge wurde als Kind verprügelt, weil man ihn für einen Pakistani hielt, und später, zu Beginn seiner Comedian-Karriere, bezeichnete man ihn häufig als »talentierten indischen Komiker«. Von allen Klischees des »jüdischen Humors« erfüllt David Baddiel auch das letzte, nämlich dass sich niemand so wundervoll über die Klischees des »jüdischen Humors« lustig machen kann wie ein Jude selbst.

Ohne allzu viel zu verraten: Mahmud findet seinen leiblichen Vater, Mr. Shimshillewitz, sterbend in einem Altersheim. Der Rabbi will ihn, vielleicht eher aus medizinischen als aus religiösen Gründen, nicht zu ihm lassen, bevor er sich nicht wenigstens grundlegend mit dem Judentum vertraut gemacht hat. Der Taxifahrer Sam Goldberg, mit dem Mahmud bisher nur ein leidenschaftlicher Nachbarschaftszoff verband, wird sein Mentor (nachdem Goldberg ihn mal wieder als Antisemiten beschimpft hat und Mahmud voller Verzweiflung zugeben musste, warum er gar nicht in der Lage sei, antisemitisch zu sein: »I'm a fucking jew!«). Fortan lernt er Jüdischsein vor dem Spiegel, mit *Fiddler on the Roof* und Philip Roth (und mit einem Buch über die tollsten Krankheiten dieser Welt). Schließlich tritt er sogar noch als komischer Geschichtenerzähler bei einer Bar Mitzwa auf. Aber während er ein bisschen Jude wird, muss er zugleich ein *echter* Muslim werden, weil sein Sohn die Ziehtochter des fundamentalistischen Predigers Arshad Al-Masri heiraten will, dessen Mahnung »Der wahre Muslim vermeide jeden Kontakt mit Ungläubigen« noch das Harmloseste ist, was er so von sich gibt. Man kann Mahmud buchstäblich dabei zusehen, wie er sich verrenken muss.

Omid Djalili, der Comedian mit iranischen Wurzeln, der im Actionkino (*Die Mumie*, *Fluch der Karibik*, etc.) gern als der zweite (der komischere) von den »arabischen Bösewichten« eingesetzt wird, spielt Mahmuds doppelte Aneignungen von Zeichen der Zugehörigkeit zumeist sehr genau, und es ist schon genial, wie er muslimische und jüdische Kleider, Gesten, Worte, Kappen übereinanderstülpt wie diverse Hautschichten. Immer wieder ahnt man:

**Immer wieder ahnt man:**
**Die gleiche Geschichte hätte man ebenso auch als furchtbare Tragödie erzählen können.**

Aber Komödie ist immer besser, denn Komödie heißt: die kleinen Dinge sehen. Was nun eine Rolle spielen wird: eine Palästina-Demonstration, jüdische und arabische Kopfbedeckungen, »sexuelle Identität« (und wie man diesbezüglich den Koran auslegen kann), »islamistische« Internetseiten, neue Freundschaft und alte Traditionen, Bollywood-Hochzeitsträume, der Popsänger

Gary Page und das alte Lied von den geschlossenen Augen und vieles mehr. Aber eigentlich ist das Interessante das Zusammenspiel dieser vielen kleinen Bilder, Zeichen und Riten, aus denen sich »Identität« konstruiert und bestätigt, und die so komisch werden, wenn auch nur ein Element dabei irgendwie widerborstig wird. Das ist schon ziemlich hintersinnig, etwa wenn Mahmud endlos und vergeblich versucht, richtig jiddisch »Oi« zu sagen, und es erst schafft, als er vollkommen erschöpft ist und eben die jüdische Erschöpfung mit dem Cockney-Wort »Oi« (für »I«) zusammenfällt. »Ich ist ein anderer« kann man komischer kaum sagen, und »Weh mir« auch nicht.

Ein Film mit so einem Plot könnte zweierlei sein: ein »herrlich inkorrekter« Schenkelklopfer, der damit punktet, dass »beide Seiten« (und noch ein paar Seiten mehr, wie man es nimmt) »ihr Fett wegbekommen«, oder er könnte eine »multiethnische Feelgood-Komödie« sein, die »für Toleranz plädiert« und »das Menschliche siegen lässt«. Beides ist in aller Regel gleich eklig, und man kann nicht behaupten, dass *The Infidel* von beidem vollkommen frei ist. Aber das ist eben nicht der Punkt in diesem Film. Er dekonstruiert Identität nicht auf komische Weise, sondern er zeigt in seiner Achtsamkeit für Details, seinen genauen Beobachtungen am Rande und zwischendurch, dass Identität etwas unglaublich Komisches *ist*. Weil Identität nämlich etwas ist, was es gar nicht gibt (außer eben: man *macht* sie), wonach aber Menschen der unterschiedlichsten Art so gierig sind, dass sie dabei verrückt werden können. Und böse. Das, wie gesagt, ist im Alltag ausgesprochen komisch, auch wenn es, was die Liebe, die Freundschaft oder die hohe Kunst, einen angenehmen Abend zu verbringen, empfindlich stören kann. Diese Mischung aus Komischem und Melancholischem aber hat ein Ende, wo diese verrückte Sehnsucht nach Identität zur Politik wird.

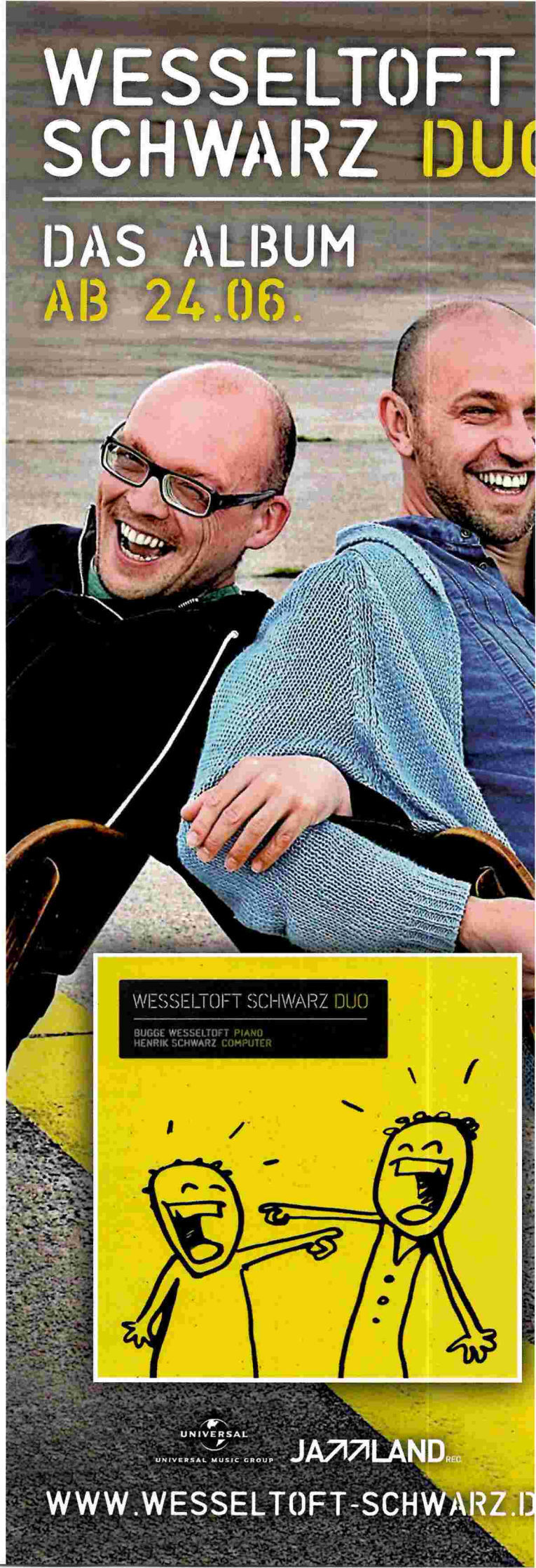
**Dort, bei den Thilo Sarrazins und Arshad Al-Masris dieser Welt, hört das Lachen auf.**

Und bei der Entlarvung des Hasspredigers als ehemals weltlicher Showman wird *The Infidel* auch seinem Vorsatz, kein *message movie* zu werden, ein bisschen untreu.

Im Gegensatz zu einer guten Comedy Show nämlich muss ein Spielfilm im großen Bogen zu Ende geführt werden, und aus einem Schlamassel wie dem, in das Baddiel seinen Helden geführt hat, kommt keine Kinofigur dieser Welt ohne eine Portion Drehbuch-Papier-Konstruktion, Pathos und Sentimentalität wieder heraus. Aber was soll's? Die letzten Einstellungen gehören dann wieder ganz der Detailkomik, mit der uns *The Infidel* so reich beschert hat. Amen und Inschallah.

*

***The Infidel* (dt. *Alles Koscher!*)**
Großbritannien 2010, Regie: Josh Appignanesi
Mit: Omid Djalili, Richard Schiff, Archie Panjabi
105 Min., Senator, Kinostart — 30.06.11



# Kritiken

mit 116 & Rising, Africa Hitech, Atari Teenage Riot, Battles, Bon Iver, Boris, Chico Mello / Nicholas Bussmann, Dirk von Lowtzow, EMA, Frank Ocean, Gang Gang Dance, Hoquets, James Blake, Jessica 6, Joy Denalane, Kate Bush, Kitty, Daisy & Lewis, K.I.Z., Little Dragon, Matana Roberts, Matthew Friedberger, Messthethics #108, Mount Kimbie, Patrick Wolf, The Weeknd, Woodkid

Album

## KITTY, DAISY & LEWIS

*Smoking in Heaven*
Sunday Best — 30.05.11

Text — Nadin Wildt

Als Kitty, Daisy & Lewis 2008 ihr Debüt veröffentlichten, hoben sie das Musikphänomen *Retro* abseits großer Revivalwellen um Soul und Postpunk noch einmal auf eine ganz neue Ebene. Hier coverten sich drei Londoner Teenie-Geschwister mit größter Leidenschaft durch den Swing und Blues einer Prä-Pop-Ära, die selbst ihre Eltern nicht erlebt hatten. Mutter Ingrid Weiss war in den achtziger Jahren Schlagzeugerin der Postpunkband The Raincoats, Vater Graeme Durham hat ein Tonstudio im Norden Londons, in dem er sich um avancierte Elektronica-Acts kümmert. Beides scheint ihre Kinder noch immer nicht sonderlich zu interessieren und noch immer tragen sie gern Pomade im Haar, Anzug, Stöckelschuhe, viel zu viel Kajal und nehmen ihre Musik mit 60 Jahre alten Geräten auf.

Inzwischen ist selbst Kitty, die Jüngste der Geschwister, volljährig und auf dem Cover von *Smoking in Heaven* sitzen die drei nun um einen vollgemüllten Tisch herum und blicken mit ungewohnt melancholisch verhangenen Augen durch dicken Zigarettendunst gen Himmel. Auch der Tenor ihrer diesmal komplett selbst geschriebenen Lieder hat sich etwas verändert. Sangen sie auf ihrem Debüt noch in pseudo-ernsten Teenie-Posen die Lieder alter Männer, hat sich nun etwas spätpubertäre Melancholie eingeschlichen: *I'm going back, I'm coming home, You'll soon be here* heißt es jetzt, oder sogar »I can't keep that smile«. Dem rumpelnden Swing und Blues wurde eine ordentliche Portion Jazz und Ska beigegeben, der Sound klingt dadurch nicht mehr ganz so antiquiert wie noch vor drei Jahren.

Den schönsten Song des Albums haben die beiden Schwestern zusammen geschrieben: Das ohrwurmfräsende *Messing with my life*. Was man diesem Album allerdings nicht unbedingt anhört ist, dass es ein drei Generationen übergreifendes Projekt geworden ist. Vater und Sohn haben *Smoking in Heaven* im heimischen Studio produziert und sich ebenso wie Mutter Weiss am Songwriting beteiligt. Für die Ska-Trompeten und Posaunen haben sich die Durham-Kids Unterstützung von zwei steinalten Jamaikanern (Eddie Tan Tan Thornton und Rico Rodriguez) geholt. Trotz all dieser Helferhände bleiben Kitty, Daisy & Lewis aber was sie sind: Kids der Nullerjahre, die mit einer charmanten angestaubten Jukebox aufgewachsen sind und diese hegen und pflegen. Nur dass sich deren Plattenauswahl allmählich vergrößert.

*

Album

## BATTLES

*Gloss Drop*
Warp / RTD — 15.06.11

Text — Kirsten Riesselmann

Vier Jahre ist es her, seit der erste Battles-Longplayer *Mirrored* für Aufsehen sorgte und die dazugehörigen Live-Auftritte der so-called Supergruppe für mehr als das – für unhaltbare Begeisterung meisthin und die Ahnung vom Anbruch einer neuen Warp-Ära an der Schnittstelle zwischen Elektro-Knurpslern und Indie-Rockern. Vier Jahre, in denen der monumentale Überhit *Atlas* Zeit hatte, als Maßstab zu reifen und ordentlich auf die Schultern seiner Väter zu drücken. Vier Jahre, nach deren erster Hälfte Sänger und Real-Time-Loop-Orchestrierer Tyondai Braxton ein Soloalbum veröffentlichte. Vier Jahre, an deren Ende zeitgleich mit der Ankündigung des Erscheinungstermins von *Gloss Drop* die unerwartete Nachricht stand: Braxton macht nur noch Solo, bei Battles ist er ausgestiegen.

Albumrabe

# Matana Roberts
# *COIN COIN Chapter One: Gens de couleur libres*

Text — Diedrich Diederichsen

Die Saxofonistin Matana Roberts kann man von ihrer Band Sticks And Stones kennen, die in den Nullerjahren auf Thrill Jockey veröffentlichte. Da ging es um tighte Trio-Arbeit mit viel Freiheit für eine Instrumentalistin, die alles Mögliche an ihrem Instrument ausprobierte: vor allem Intonationen, Mundstück-Magie, das Durchhalten einer persönlichen Stimme oder den abrupten Akt; gerne entwickelte man dabei – ganz ohne Pathos – drastische Dynamiken, immer in einer wohlinformierten, freien Jazz-Sprache, zuweilen auch mit großem Spaß am simplen Voranschreiten eines Rock-Stücks. Als Gast konnte man sie bei Godspeed You! Black Emperor oder Silver Mt. Zion hören.

Im Vergleich zu diesem ehrgeizigen Werk waren das aber alles nur Lippen- und Fingerübungen. *COIN COIN Chapter One: Gens de couleur libres* ist der Beginn zweier offensichtlich schon lange schwelender Projekte; eines musikalischen und eines literarisch-wissenschaftlich-(auto-)ethnografischen. Roberts hat dieses Opus live vor geladenem Publikum in einem Experimental-Space in Montreal mit 14, vorwiegend jüngeren MusikerInnen aus dieser Stadt sowie aus Chicago aufgenommen. Auch wenn sie als Saxofonistin, Sängerin und Sprech-Akteurin die Truppe hörbar führt wie ein Jazz-Leader, hat sie hier vor allem komponiert, dem Vernehmen nach unter Verwendung eines selbst entwickelten Notationssystems. Jedenfalls überschneiden sich beginnende und endende, in ritualistische Monotonie sich eingroovende und konstruktiv architektonische Phasen, kinderliedhafte Einfachheit geht in gewaltige, grummelnde Suiten über. Ganz offenkundig sind sehr unterschiedliche komplexe Klangobjekte vorab definiert worden.

Aber nicht nur klangliche Objekte: Roberts beschäftigt sich mit Spuren und Hinterlassenschaften von Vorfahren, sammelt Material über ihre afroamerikanisch-indigene Familie und verfolgt deren Zeugnisse vor allem in das frankofone Louisiana des 19. Jahrhunderts. Die Notwendigkeit, die zunächst unfixierte historische Kontinuität afroamerikanischer Geschichte anhand von oralen Überlieferungen einerseits, von Objekten und Familienstücken andererseits rekonstruieren zu müssen, interessiert Roberts nicht nur in Bezug auf die konkreten Inhalte, die sie so über Urgroßmütter herausfindet und diese verkörpernd vorträgt, sondern erst recht in Bezug auf die notwendig bei solcher Geschichtsschreibung mitentstehenden Nebenfiguren: »Ghosts, spirits and spooks and the faint traces of what they leave behind«.

Das Material dieser Geschichte ist mithin in tote Gegenstände oder harmlose Lieder hineingekrochen. Es reicht nicht, diese konkreten Objekte aufzuspüren, ihre Bedeutung zu ermitteln, die Geschichten zu ergänzen, sie müssen auch in einer Art von Ritual beschworen werden. Dabei wird hier aber nicht einfach eine indifferente Intensitätsmesse zelebriert, in der der anzestrale Geist ausgeschüttet wird. Der Ton variiert gewaltig, vom kleinen Wiegenlied über angedeutete Alltagsszenen zu großen Bigband-Klanglandschaften mit Vocals, die an Vorbilder wie die thematischen Suiten aus der Bürgerrechtsbewegung von Max Roach oder Charles Mingus erinnern. Kühle Musikalität entwickelt sich an ausgetüftelten Instrumentalpassagen und muss dann schließlich doch in die Waschstraße hochgepitchter Emotionalität. Es ist lange her, dass jemand so grundsätzlich und aus so vielen verschiedenen Perspektiven die Verbindung zwischen Jazz und afroamerikanischer Geschichte entfaltet hat, ja überhaupt, dass jemand in den Traditionen des Jazz, vor allem der sechziger Jahre, so eine aktuelle expansive Sprache erkennt, die sich mit Kompositionstechniken aus der Neuen Musik und kollektiven Performance-Stilen der avancierten Popmusik verbinden lässt.

Der individuelle Zugang zu den hier aufgeführten Geschichten ist zunächst ein großer Vorteil. Man muss nicht bei Grundsätzlichkeiten zu Afroamerika anfangen, das Projekt hat einen klaren und konkreten Fokus: Biografien und empirische Personen ersetzen allgemeine Ideen. Dieser Fokus auf dem Biografischen führt allerdings auch zum einzigen Nachteil dieser bemerkenswerten Arbeit: einer bei aller musikalischen Vielfarbigkeit ziemlich ungebrochen hochernsten Feierlichkeit. Aus dieser kathartischen Erschöpfung führt kein Weg heraus, etwa zur aggressiven Sachlichkeit des Politischen: Man hat das Gefühl, sie den Vorfahren der Matana Roberts zu schulden. Nicht die hohe Verbindlichkeit ist indes das Problem, sondern die allzu deutliche Antizipation nur eines, nämlich klar bestimmten Spektrums von Rezeptionsmöglichkeiten. Das Live-Publikum soll erschöpft und zu Tränen gerührt gewesen sein. Das ist okay, man kann sogar sagen: Das ist verdient. Wenn aber mit den Mitteln dieser musikalischen und konzeptuellen Virtuosität doch noch ein anderer Beobachterposten eingerichtet worden wäre, hätte es auch nicht geschadet.

*

Matana Roberts
*COIN COIN Chapter One: Gens de couleur libres*
Constellation / Cargo — 13.05.11

Das Album aber ist da, als alleiniges Produkt der Herren John Stanier, Ian Williams und Dave Konopka. Der Eröffnungstrack heißt *Africastle* und schließt nahtlos an *Mirrored* und dessen Eckdaten an: mit Fröhlichkeit eingefärbter Mathrock, geloopte Spielzeug-Melodiechen, in ihrem minimalen Vor-sich-Hinstolpern mit Komplexität liebäugelnde Synthie-Linien, kaskadierende Stakkato-Streicher, mehrteilige Stückdramaturgien, eine insgesamt nie ins Brutale, sondern eher ins Karnevalistische tendierende Soundästhetik, begleitet vom Duracellhasen-haften, unbestechlich präzisen Schlagzeugspiel John Staniers (dem man mit der Beschreibung Ex-Helmet-Drummer mittlerweile wohl einen Bärendienst erweist). Als zweites kommt *Ice Cream*, und kurz glaubt man an eine neue, innovative Battles-Dimension. Gastsänger Matias Aguayo prescht als stimmexperimentelle Lok voran und zieht das Stück zu veritabler Hitqualität, die mit ratternd zerhäckselter Stotterigkeit zum Hüpfen und Springen anstiftet.

Aber dann wird die Bremse gezogen. Die Strecke von *Futura* über *Inchworm* zu *Wall Street* ist eine fast 17-minütige Strapaze an pseudofeuriger Einfallslosigkeit, auch *Dominican Fade* und *White Electric* gliedern sich widerspruchslos ein in das handwerklich unbekrittelbare, musikalisch natürlich elaborierte, aber trotzdem gähnend langweilige Musikstudentenmuster aus Loops, Kirmes-sounds, perkussiver Maschinenhaftigkeit und fett bepacktem Multi-Layering. Es entsteht der Eindruck, dass hier fast verbissen aus wenig ideentechnischer Substanz Intensität herbeigezwungen werden soll. Was bald zu einem fast ein wenig peinlichen, hyperaktiven Ritt ins Nichts wird. Aus diesem schalen Gefühl ragt die zweite Rettungsinsel dieses Albums: Für *My Machines* wurde tatsächlich Gary Numan vors Mikrofon gebeten, das Stück klingt dann auch ganz bezaubernd nach den frühen Neunzigern, als Gothrock, Industrial und Emo-Core berüchtigte Fusionen eingingen. Die Gitarren klingen metallen nach Nine Inch Nails, die Streicherflächen geben sich gar keine Mühe, etwas anderes zu sein als extra-künstlich und extra-maximalistisch, das Schlagzeug scheppert unheilvoll, eine Orgel denkt an Apokalypse und man selbst an The Crow. Inspirierende Vergangenheitsbewältigung.

Nichtsdestotrotz: Diesem Album fehlt etwas. Einiges sogar. Vor allem Einfälle, die *Gloss Drop* zu einem eigentlich fest kalkulierten Mehr gemacht hätten, und nicht zu einem an zwei Stellen interessanten, ansonsten höchstens okayen Versuch eines Zweitaufgusses von *Mirrored*. Diese Einfälle hätte Tyondai Braxton vielleicht gehabt. So aber scheinen Battles in nur halbwegs kaschierter Hilflosigkeit um ein leeres Zentrum herumzuflattern. Wie schade.

*

Kate Bush *Deeper Understanding* (UK, 2011)
Regie: Kate Bush, 6:32 Min.

V i d e o

K A T E B U S H

*Deeper Understanding*
Fish People / EMI — 25.04.11

Text — Jan Kedves

Es gab Zeiten, in denen Kate Bushs Schaffen noch von einer kerngesunden Technikfaszination beseelt war. Gern erinnert man sich etwa daran, dass die Sängerin 1985 im Video zu *Cloudbusting* eine gigantische Regenmaschine auffahren ließ, mittels derer ein genialer, von der Polizei gejagter Wetterbastler (Donald Sutherland) wunderschöne Wolken an den Himmel zauberte. Der Song fußte auf den damals noch futuristisch anmutenden Synthetik-Beats der Linn-Drum-Machine, die zeitgleich auch Prince für seine Hits nutzte. Auch das letzte Album Bushs, *Aerial* (2005), konnte mit seinem nanochirurgisch präzisen Sounddesign noch als Beweis dafür gewertet werden, dass Bush heute eine Freundin der Digitaltechnik ist. Nicht zu vergessen ihr Song *Deeper Understanding*, in dem sie 1989 fasziniert die innige Beziehung zu einem Personal Computer besang. Damals sprach noch kein Popstar von *virtual reality* oder *second life*, man hielt Kate Bush also für eine richtige Avantgardistin. Doch was ist mit Kate Bush geschehen?

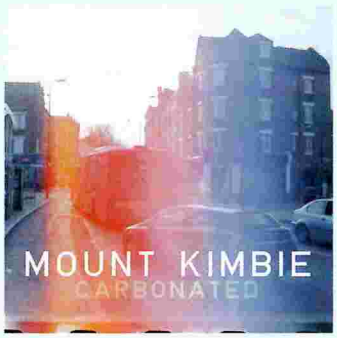
Die abgeschieden in ihrem Familienrefugium in Devon lebende Sängerin scheint inzwischen komplett dem Kulturpessimismus und vor allem einer verschärften Online-Phobie verfallen zu sein. Wie sonst ließe sich erklären, dass sie sich in ihrer jüngsten Single *Deeper Understanding*, einem textlich unveränderten, musikalisch aufpolierten Update des Songs von 1989, und vor allem im dazugehörigen, von ihr selbst inszenierten neuen Videoclip bemüßigt fühlt, vor der Verelendung und Vereinsamung des Menschen in digitalen Netzwerken zu warnen? Bush malt sich das Drama so aus: Ein fetter Familienvater (Robbie Coltrane) hängt nur noch vor dem PC ab und vernachlässigt seine Frau und seine beiden Söhne. Das Programm, dem er verfallen ist, heißt *Voiceconsole*, es visualisiert sich auf dem Bildschirm als verlockend roter Frauenmund und ist (so heißt es im Song) »ordered from a magazine«. Tatsächlich fischt der netzsüchtige Vater im Video eine Software-CD aus der Post. Als würde dieser technische Anachronismus Kate Bush als Netzkritikerin nicht längst disqualifizieren, heißt es, wenn Daddy sich mit *Voiceconsole* verbinden möchte: »I pick up the phone and press execute«. Damit ist kein iPhone gemeint! Wir hören hier tatsächlich jenes Fiepsen, das einst aus dem 56k-Modem drang, wenn es sich über die Analogdose ins Netz einwählte. Wrong on so many levels!

Man muss sagen: So weit wie Kate Bush 1989 ihrer Zeit voraus war, so sehr hinkt sie ihr heute hinterher. Noch unbegreiflicher ist nur, wie sie im Zuge der klanglichen Aktualisierung des Songs auch noch auf die Idee kommen konnte, dessen bezirzenden Refrain, der im Video aus dem Mund des Programms fliegt (»I bring you love and deeper understanding«), ausgerechnet von ihrem eigenen zwölfjährigen Sohn Bertie neu einsingen zu lassen. Denn falls es um so etwas wie Abschreckung ging: Der Junge

wird an der digital überdrehten Verfremdung seines Gesangs (sie wirkt wie eine schrille Autotune-Parodie) mit Sicherheit einen solchen Riesenspaß gehabt haben, dass er nun noch viel mehr Zeit mit dem Computer und dessen verrückten Programmen verbringen und noch seltener Kekse mit Mutter backen will. Natürlich verbietet es sich in Spex, Überlegungen zur Bush'schen Erziehung anzustellen. Doch um es festzuhalten: Das *Deeper Understanding*-Video ist technisch derart uninformiert, das Anliegen so schockierend einfältig und die Inszenierung derart schlechtes Schultheater, dass man leider von künstlerischer Selbstdemontage sprechen muss. Übrigens: Kate Bush ist jetzt auch bei Twitter und Facebook und hat ihren eigenen YouTube-Kanal.

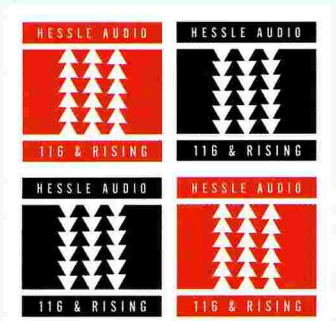
*

E p




M O U N T K I M B I E
*Carbonated*
Hotflush / ST Holdings — 27.06.11

S o n g




J A M E S B L A K E
*Give a Man a Rod (2nd Version)*
Hessle Audio / ST Holdings — 16.05.11

Text — Aram Lintzel

Wie viel Dubstep steckt noch im Post-Dubstep? Das fragt sich wohl der eine oder andere im *Hardcore Continuum* ansässige Ostlondoner, der mit Dubstep adoleszente Aufwühlung verbindet. Historisch neu ist diese Substanzsuche natürlich nicht, schon der Pogo-Veteran, der 1979 ein Konzert von sagen wir PIL oder den Swell Maps besuchte, dürfte grübelnd nach dem Punk im Post-Punk gesucht haben. Die Frage nach der Essenz mag spießig sein, drängt sich aber doch immer wieder auf, zum Beispiel, wenn man die neuesten Tracks der Post-Dubstep-Protagonisten Mount Kimbie und James Blake hört.

Während Mount Kimbie mit ihrem im letzten Jahr erschienenen Album *Crooks & Lovers* eine Ästhetik der Vermischung vorantrieben und selbst vor Schweinerock und Shoegaze nicht zurückschreckten, steht James Blake für eine Ästhetik des Entzugs und der Wartepause. *Carbonated*, zu dem Mount Kimbie nun eine Remix-EP mit zusätzlichen unveröffentlichten Tracks herausbringen, war mit seinem warmen Düsesound das vielleicht beste Stück auf *Crooks & Lovers*. Während Airhead, ein Typ aus der Liveband von James Blake, *Carbonated* rücksichtslos zerbröseln lässt, verpasst der Belgier Peter van Hoesen dem Track eine amtliche Darkrave-Postproduktion. Sympathisch an Mount Kimbie ist, dass sie bei allem Verfeinerungswillen ihre Liebe zu kleinen, feinen Hooliganismen nicht verhehlen. Das Ergebnis auf der *Carbonated*-EP ist in den schönsten Momenten eine subtil angeprollte Klangkunst. Tendenziell öde wird es allerdings, wenn die neuen Stücke ins ambienthaft Atmosphärische gleiten, denn interessant sind Mount Kimbie eben vor allem als vielfach gespaltene, reflexive Partytiere.

Und James Blake? Bei einer Diskussionsveranstaltung im Roten Salon der Berliner Volksbühne wurde neulich gemeinsam mit Diedrich Diederichsen das Pathos- und Peinlichkeitspotenzial seines Singer/Songwriter-Steps abgeklopft. Am Ende der Debatte wurde Blake unisono gegen naheliegende Narzissmus- und Neue-Bürgerlichkeits-Vorwürfe in Schutz genommen. Auf der neuesten Compilation des Labels Hessle Audio findet sich nun die *2nd Version* seines älteren Stücks *Give a Man a Rod*. Man weiß nicht, wie programmatisch und richtungweisend James Blake diese Version meint, doch klingt sie überraschend direkter, physischer und schnittiger als die erste Fassung. Anstatt die begonnene Entkernung von Dubstep weiter voranzutreiben, baut Blake ein retardierendes Moment in die *Post*-Werdung von Dubstep ein und sucht nach Füllmaterial für all die Leerstellen, die er selbst geschaffen hat. Doch keine Sorge, damit fällt Blake nicht hinter sich selbst zurück. Es ist nach wie vor großartig, wie er einen immerzu vom Kollaps bedrohten Track über Wasser halten kann, wie er dem Stolprigen und Fahrigen eine Form zu geben versteht. Zugleich macht er sich aber ähnlich wie Mount Kimbie auf die Suche nach jener ursprünglichen Physikalität, die im Zuge der Dematerialisierung und Abstraktion im Step-Genre verlorenzugehen droht. Der Post-Dubstep bekommt seinen Körper zurück, sei dieser auch noch so fragmentiert. So viel zur Eingangsfrage.

*

A l b u m

A T A R I T E E N A G E R I O T
*Is this Hyperreal?*
Digital Hardcore / RTD — 17.06.11

Text — Jörg Sundermeier

»Do you want it all?«, fragt die Band. Und beklagt »too much government control«. Sie droht: »Wir werden zum Bundestag marschieren«. Und fordert selbstredend eine »Revolution«. Atari Teenage Riot sind wieder da, gefühlte hundert Jahre nach dem letzten Longplayer, dem Live-Album von 2000. Inzwischen hat Hanin Elias die Band verlassen, Carl Crack ist vor zehn Jahren gestorben. Alec Empire und Nic Endo sind übriggeblieben, der neu hinzugekommene MC CX Kidtronik ergänzt die Band zum Trio.

ATR waren immer eine Parolenband und sie waren dies Mitte der Neunziger auf erfrischende Weise. Gabba war zu stumpf, Techno zu brav, ATR aber hatten den Punkrock elektrifiziert. Damals hatten sie reichlich Bums, die Bassdrum trommelte zum Aufstand, die Gesten waren viel zu groß, die Band war laut und schön, es war eine einzige geile Anmaßung. Damals wurden ATR noch auf Demos verhaftet. Das wäre heute so nicht mehr der Fall, die Polizeiführung hat gelernt, sie vermeidet bestimmte Bilder. Auch sind wir alle ein paar Tage älter geworden und Vierzigjährige sind eben anders anmaßend – sie können nicht mehr mit jugendlichem Elan und gutem Aussehen punkten, sie sehen höchstens noch immer gut aus (oder nicht mehr) und wissen dafür anderes. Sie brauchen's nicht mehr immer wieder auf die Zwölf, und für *Hetzjagd auf Nazis* fehlt ihnen die Puste. Ohnehin geht von der Bassdrum keine Bedrohung mehr für den Staat aus, der junge Polizist ravt heute selbst ganz gern. Zudem hat sich das Verhältnis der Teenager zur elektronischen Musik verändert, ebenso wie das zum Internet, das heute nicht mehr unbedingt ein Geheimnis bergen muss. Britney Spears lobt den »Big Fat Bass«, Pogo-Electro schafft es ab und an in die Charts, Prodigy sind müde geworden und »Breakbeat« nennt sich mittlerweile die Musik von Opa.

*Is This Hyperreal?*, fragt der ATR-Albumtitel allzu laut. Ach Kinder, möchte man antworten, was ist schon »hyper hyper«? Es gibt keine Selbstironie bei ATR, kein Stück, kein lustiges »Raven gegen Deutschland«; nein, hier ist Revolution ernste Arbeit. Hinzu kommt in fast jedem Track die Wiederholung des eigenen Bandnamens, als Logobranding, als seien die

Adbusters nie unterwegs gewesen. Das alles lässt einen diese Platte mit Wehmut hören, später mit Ablehnung, am Ende sogar nur noch gelangweilt. ATR spielen erwartbar mit Erwartungen, machen hier eine Kunstpause, zitieren da ein bisschen Trance, dann aber rollt und bollert es wieder wie auf dem Kindergeburtstag von einst. Nein, auf einer CD funktioniert das nicht. Auf einer Demo, bei Massenaufläufen könnte der ein oder andere Track noch für Unterhaltung sorgen. Oder spät nachts, wenn alle Musik grau ist und die Mittelchen wirken. Dann sind wir breit und bereit für hohle Phrasen und stumpfes Geballer. Und Scooter ist vielleicht gerade nicht zur Hand. In diesem Fall wäre dieses Album eine echte Alternative.

*

A l b u m

K. I. Z.
*Urlaub fürs Gehirn*
Vertigo / Universal — 03.06.11

Text — Sebastian Hammelehle

Von allen Kombinationen haben sich K.I.Z. eine der schwierigsten ausgesucht: Provokation und Humor. Bei ihrem dritten Album *Sexismus gegen Rechts* hatten sie schon im Titel klargemacht, was sie von der Konkurrenz unterscheidet: K.I.Z., das war die irgendwie endkrasse Tabuüberschreitung im Stil des Berliner Hiphop, der sich mit der Inszenierung testosterongeladener Allmachtsfantasien ein Marktsegment geschaffen hatte. Gleichzeitig traten K.I.Z. ungewöhnlich selbstironisch auf und bezogen politisch Position – bald waren sie die Hiphop-Fraktion in Heinz Strunks und Martin Sonneborns satirischer Politorganisation *Die Partei*. Eines Tracks mit Bela B. wegen galten sie gar als die Ärzte des Rap. Wäre Michael Jackson nicht gestorben, so deutet ihre Plattenfirma Universal an, sie hätten es in den Albumcharts nach ganz oben gebracht.

Was gibt es mehr zu erreichen im possierlichen bundesdeutschen Showgeschäft? Da der Durst nach Erfolg im Pop bekanntlich niemals gestillt werden kann, haben sich Maxim, Nico, Tarek und DJ Craft nicht wie andere Kollegen aufs vergleichbar ungefährliche Metier des TV-Jurorendaseins verlegt, sondern ein viertes Album aufgenommen: *Urlaub fürs Gehirn*. Als gelte es, die eigenen Texte für Google zu optimieren, bieten K.I.Z. darauf eine ganze *tagcloud* an Reizwörtern: Arsch, Fotze, Kokain, Klo, Nutte, Scheide. Hinzu kommt Rollenprosa irgendwo zwischen Sidos *Arschficksong*, Mickie Krauses *Wau wau geile Sau* und Mario Barth: Frauen sind demnach »Geschirrspülmaschinen mit zwei Augen und Tanga«, ein vielversprechender Film hieße *Dreilochstuten*, »Rap und ich gehören zusammen wie meine Ex und ein Säureattentat« – die Zielgruppe wird ebenso definiert (»gestörte Kids, für die wir Mucke machen«) wie der übliche *Deine Mutter*-Witz abgespult: »Sie kommt alle fünf Minuten – wie die U8«.

Damit allerdings könnte man, seit selbst der Sohn des bayerischen Innenministers rappt, nicht mal mehr einen CSU-Parteitag schocken. Die Provokationen, für die der Berliner Hiphop stand, lassen sich derzeit offenbar kaum noch steigern. Doch auch das satirische Potenzial von K.I.Z. wirkt auf diesem Album ausgelaugt: Mit *Doitschland schafft sich ab* greifen sie die Sarrazin-Debatte aus Sicht eines Frauenhassers auf: »Frauen sind wie Ausländer: Machen sich 'nen Lenz am Herd, während der Mann nach Afghanistan zum Kämpfen fährt«.

Das alles wäre egal, wenn die Platte gut klingen würde. Doch außer dem Titeltrack und *Fremdgehn* bleibt kein Titel in Erinnerung – und diese beiden auch nur deshalb, weil sie ungewollt an Die Prinzen erinnern. Der Rest ist eine irritierend fade Mischung aus ganz später Neuer Deutscher Welle und Südstaaten-Gangster-Rap der Neunziger im Stil von Master P. und den Geto Boys. Der Albumtitel ist deshalb leider nicht ganz korrekt. Richtig wäre: *Burnout in Schallplattenform*.

*

A l b u m

J E S S I C A 6
*See the Light*
Peacefrog / RTD — 27.05.11

Text — Thomas Hübener

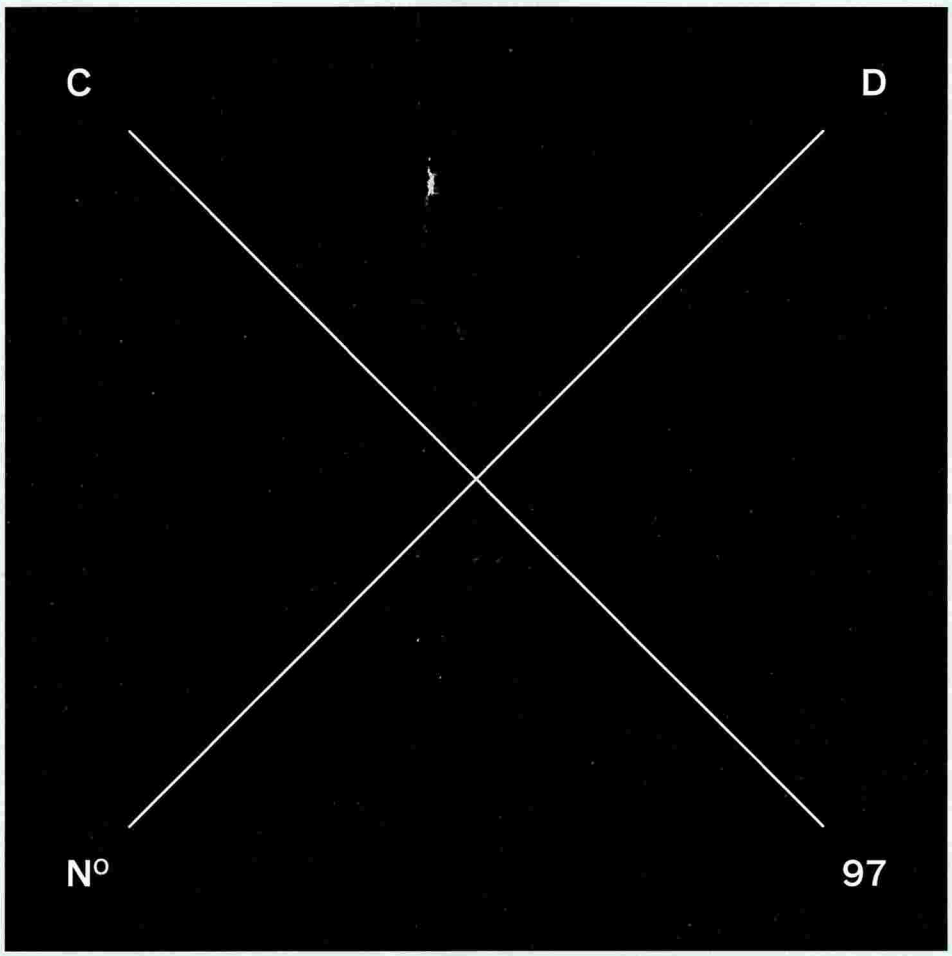
Transen sind die tolleren Frauen. Wer daran noch zweifelt, möge einen Blick auf die New Yorker Chanteuse Nomi Ruiz werfen: das Make-up, die Bewegungen, der laszive Blick, das Knistern der Dessous beim Übereinanderschlagen der drei Meter langen Beine – das kriegen nur Ex-Jungs hin, die das Objekt der Begierde, dem sie sich dann auch physisch anverwandeln, so genau studiert haben, wie es eine naturbelassene Bio-Frau nur selten tut. Die meisten dürften Ruiz von ihrer Zusammenarbeit mit Hercules And Love Affair kennen. Auf dem Debütalbum ihrer Band Jessica 6 singt sie nun zu elektronischen Tracks, deren Mischung aus Siebziger-Jahre-Disco, frühem Chicago House, Dance-Punk, New Jack Swing und R&B-Aromen Andrew Butlers Projekt nicht ganz unähnlich ist. Das wundert nicht, zählten doch neben Ruiz auch Bassist Andrew Raposo und Keyboarder Morgan Wiley zum Personal der ersten H&LA-Auftritte.

Die Dance-Hymne und Single *White Horse* macht sich in jedem DJ-Notfallkoffer gut, für *Prisoner of Love* duettiert Ruiz mit der Guest-Vocal-Allzweckwaffe Antony Hegarty. Zu der Art, wie sich beider Stimmen zum Bum-Bum-Bum des Beats kehlig und bis zum Rand voll Soul umeinanderwickeln, kann man schon mal in begeistertem Tanz ein paar Pailletten auf dem Feld der Saturday-Night-Ehre verlieren. Schon durch seine Kollaborationen mit Brooks und Hercules And Love Affair konnte Hegarty unter Beweis stellen, dass sein Gesang auf der Tanzfläche noch einen Tick griffiger, vor allem aber auch weniger putzig daherkommt, als in seinen verträllerten romantischen Kunstliedern, die so oft Hochkulturherzen höher schlagen lassen.

Ohne die Stimme von Nomi Ruiz wäre dieses eklektizistische Disco-Update mit seinen Synthie-Glissandi, knarzenden Bass-Arpeggien und Bongo-Beats dennoch nur eine bessere Paradise-Garage-Revival-Nacht für alle damals Zu-jung-Gewesenen. Es ist der kraftvolle Gesang, der den Unterschied macht. La Ruiz bewegt sich irgendwo in den superlativischen Weiten zwischen Sade, Grace Jones, Tyrone Palmer und einem Prince ohne Stock im Hintern. In ihrer Stimme paart sie androgyne Distanz mit höchster Torch-Song-Leidenschaft, ohne dabei wie Hegarty die Grenze zum Parodistischen zu streifen. Sie verweigert sich der Festlegung auf einen der beiden geschlechtlichen Pole und verströmt dergestalt eine Zweigeschlechtlichkeit, die von der traditionellen Verknüpfung des Androgyns mit den Attributen der Vollkommenheit und Ganzheit zehrt. Eben deshalb wirkt diese Stimme so weltenthoben und unnahbar: Denn was vollkommen und ganz ist, kennt kein Begehren, bedarf keiner Ergänzung im anderen, ermangelt des Mangels und hat also immer etwas im Wortsinn A-Soziales (weshalb der begehrende Eros bei Platon auch selbst nicht schön ist).

Das eigentlich Aufregende besteht nun darin, dass Ruiz dieses kühle androgyne Detachement mit etwas koppelt, was davon maximal weit entfernt ist: dem suchenden, bettelnden, leidenden, die eigene Würde – wenn's denn sein muss – vor lauter Leidenschaft zu Dumpingpreisen verscherbelnden, spirituell tingierten Barmen des Soul! Daraus entsteht eine Ambivalenz, die sich auch dann noch nicht abgenutzt hat, wenn man die Musik als solche schon nicht mehr so dringlich hören mag.

*




1. ANDREAS DORAU
*Stimmen in der Nacht*
—

2. FORD & LOPATIN
*Emergency Room*
—

3. JESSICA 6
*White Horse*
—

4. LITTLE DRAGON
*Nightlight*
—

5. HAUSCHKA
*Girls*
—

6. SKELETONS
*More than the One Thing*
—

7. BLACK LIPS
*Modern Art*
—

8. KITTY, DAISY & LEWIS
*Messing With My Life*
—

9. BARBARA PANTHER
*Unchained*
—

10. BATTLES
*Africastle*
—

11. AFRICA HITECH
*Glangslap*
—

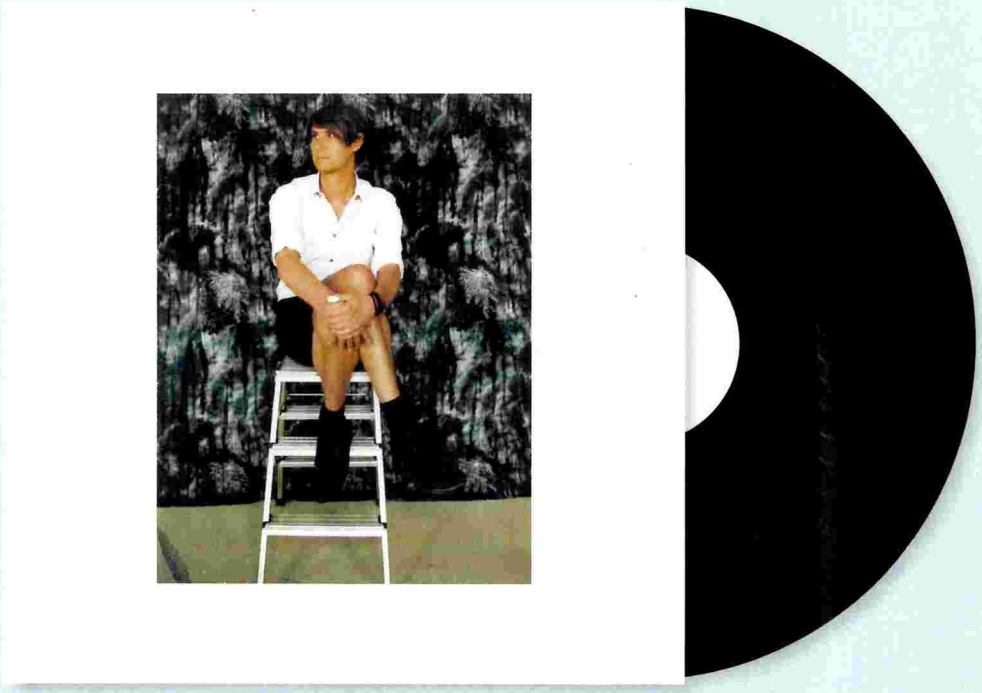
12. BROCKDORFF KLANG LABOR
*Festung Europa*
—

13. TELEBOSSA
*Século do Progresso*
—

14. EMA
*California*
—

15. MATANA ROBERTS
*pov piti (Edit)*
—

Zusammenstellung — Martin Hossbach



Dirk von Lowtzow *Tod in Theben* 12" EP
Foto: *Untitled*, 2010, Annette Kelm, Layout: Till Sperrle

V e r p a c k u n g

## D I R K  V O N  L O W T Z O W

*Tod in Theben*
Dial / Kompakt — 06.06.11

Text — Kito Nedo

Das grafische Erscheinungsbild der Maxis des Hamburger Autoren-Techno-Labels Dial folgt einem seriellen Prinzip. Sie sind grundsätzlich entweder schwarz oder weiß, und ihre Rückseite schmückt immer ein durch Haarlinien begrenzter Textkasten. Auch die Frontseite der Plattenhüllen, die wie fast alle übrigen Dial-Tonträger vom Berliner Grafikdesigner Till Sperrle gestaltet werden, folgt bestimmten Mustern, etwa der Verwendung von mittig gesetztem Bildmaterial, das meist von lose mit dem Label assoziierten Künstlern wie etwa Cosima von Bonin, Amelie von Wulffen oder Julian Goethe stammt.

Für *Tod in Theben* verwendete man eine Fotografie der Berliner Künstlerin Annette Kelm. Wenn man auf dieser den Musiker Dirk von Lowtzow in kurzen schwarzen Hosen und einem weißen Hemd auf einer metallischen Steighilfe vor einem Batikmuster-Wandvorhang sitzen sieht, lässt sich schnell über den Gleichklang ästhetischer Vorstellungen spekulieren: Kelm, die schon für eine der Innenhüllen der 2002 erschienenen Doppel-LP *Tocotronic* eine Fotografie der Band lieferte, ist nicht nur für das künstlerische Interesse an historischen Textilmusterungen bekannt, sondern auch für das Arbeiten in fotografischen Serien. Das hier zu besichtigende Foto mit dem Titel *Untitled* (2010) könnte aus solch einer Reihung stammen. Zumindest erinnert die Inszenierung von von Lowtzow an ein älteres Kelm-Werk von 2007, als sie den Künstler-Kollegen und Dial-Mitbetreiber David Lieske mit einem schwarzen Regenschirm für ein *American Portrait* vor einer zitronenfaltergelben Folie fotografierte.

Auf der Platte selbst erscheint jedoch die serielle Strenge gebrochen. Noch viel mehr: Für die Dial'sche Covergestaltung ließe sich nur schwer eine unwahrscheinlichere Musik vorstellen. *Tod in Theben* besteht aus dronigen E-Gitarren-Feedback-Soundschleifen, die von Lowtzow für ein gleichnamiges Theaterstück von Angela Richter produziert hat – eine komprimierende Bearbeitung der Sophokles-Tragödien *König Ödipus*, *Ödipus auf Kolonos* und *Antigone*, die im letzten Jahr bei den Salzburger Festspielen aufgeführt wurde und so reduziert und minimalistisch war, wie die grafische Ästhetik des Dial-Labels ist.

*Tod in Theben* gehört sicherlich nicht zu der Sorte Musik, bei der man dazu neigt, seine Wohnung aufzuräumen oder eine Cocktailparty zu schmeißen. Es handelt sich um Töne, die dazu ersonnen wurden, die Tragödie eines Menschen zu untermalen, der seinen Vater umbringt und seine Mutter heiratet. Von Lowtzow ist einfach so frei, sich im dramatischen Raum des Theaters einen Neil-Young-Jim-Jarmusch-Moment zu gönnen. Die Freiheit, dies nun auf Vinyl zu veröffentlichen, liefert paradoxerweise das strenge ästhetische Korsett einer Techno-Maxi-Serie.

*

A l b u m

## H O Q U E T S

*Belgotronics*
Crammed Discs / Indigo / PIAS — 13.05.11

Text — Christoph Twickel

Seit 2005 gibt Vincent Kenis die *Congotronics*-Reihe heraus – elektroakustische Tanzmusik mit übersteuerten Daumenklavieren und vertrackten ritualistischen Harmoniegesängen aus dem Kongo, die der Betreiber des belgischen Labels Crammed Discs vor Ort aufnimmt. Mit der funky *Congotronics*-Corporate Identity hat Kenis seinen Field Recordings mit ihrer eigenwilligen, tranigen Afro-Psychedelik einen sicheren Platz in europäischen Plattenregalen erobert, irgendwo zwischen Aphex Twin und In-A-Gadda-Da-Vida.

Kokettieren mit der Verbindung aus popkultureller Peripherie und kruder Hipness: Das können wir auch, haben sich Maxime Lê Hung, McCloud Zicmuse und François Schulz wohl gedacht und das Debüt ihrer Band Hoquets *Belgotronics* genannt. Die im Kongo schrauben sich ihre Power-Likembes selbst zusammen, die in Brüssel basteln sich Schlagzeuge, Einsaiter und allerlei verschrobenes Geraffel aus Blechdosen, Brettern und Bindfäden. Das war's allerdings auch schon mit den Gemeinsamkeiten. Während sich die afrikanischen *Congotronics*-Bands gerne in halbstündige Improvisationen hineinsteigern, hauen die drei von Hoquets knappe, präzise Anderthalbminüter raus. Minimal, catchy, ein bisschen so, als spielten abwechselnd Gary Glitter und Prince auf ihrem Recyclingmüll.

Das längste Stück auf *Belgotronics* misst 4 Minuten: *Chaud Boulet*, eine Hommage an einen Sixties-Tanz aus Lüttich, vielleicht haben sie den aber auch selbst erfunden. Überhaupt lebt das Album sehr von der Verbindung aus Künstlerverschrobenheit und Lokalpatriotismus. Die drei Vögel – ein Belgier, ein Franzose und ein US-Amerikaner – versenken sich vorbehaltlos in ihr Kleinstaatenuniversum. Der ethnologische Erkenntnisgewinn liegt dabei allerdings sehr weit unter dem eines Proseminars in flämisch-wallonischer Volkskunde. Die drei besingen Biersorten und den *Couque de Dinant*, ein traditionelles Gebildelebkuchengebäck, verwenden einen Song darauf, den Unwissenden zu erklären, dass Belgien aus drei Sprachregionen besteht, und widmen sich eingehend der Hauptstadt: »People from all over / Coming to this town /

To find themselves a new home / And to see what's going down / Brussels is the capital / Brussels est la capital«. Ja, die Spatzen singen es von den Dächern: Brüssel sei eine gute Stadt. Die Hoquets liefern einen kleinen, charmanten und manchmal etwas albernen Beitrag dazu.

*

D o w n l o a d

F R A N K O C E A N
*Nostalgia, ultra*
www.frankocean.tumblr.com — 21.03.11

T H E W E E K N D
*House of Balloons*
www.the-weeknd.com — 21.03.11

Text — Anne Waak

Für einen 23-Jährigen trägt Frank Ocean einen etwas dämlichen Künstlernamen. In seiner Vergangenheit als Lohn-Songschreiber für Justin Bieber, Beyoncé und John Legend unterwegs, sowie als vernachlässigter Solokünstler beim Hiphop-Label Def Jam, fiel er bislang nicht weiter auf. Allerdings ist er auch Mitglied des Kollektivs Odd Future Wolf Gang Kill Them All. Und ganz im Sinne von deren *Fuck-you*-Haltung hat er sein Album *Nostalgia, ultra* eben kurzerhand im Internet veröffentlicht. Jetzt wird er dafür gerühmt, R&B auch für Lebenslagen abseits zerwühlter Satinlaken zugänglich gemacht zu haben – und für Leute, die solcherart Bettwäsche gar nicht besitzen. Nichtsdestotrotz entbehrt Oceans Debüt nicht einer gewissen Verschwitztheit. Es dominieren mit souliger Samtstimme gesäuselte Mid-tempo-Nummern und bereits die thematische Stoßrichtung andeutende Titel wie *Songs for Women*. Zwischendurch singt Coldplays Chris Martin im Hintergrund, dann wieder fühlt man sich an Kanye West erinnert, vor allem dank des Einsatzes von Autotune.

Der feine Unterschied zwischen Frank Ocean und sleazy Schubberware aber ist der Eklektizismus, der Ocean nicht nur aus Hiphop- und Soul-Quellen schöpfen, sondern auch Artfremdes wie MGMT und mitunter richtig Uncooles wie einen Dudelsack oder den großen Hit der Eagles, *Hotel California*, sampeln lässt. Ungewöhnlich sind auch die Texte, die mitunter ziemlich literarisch werden oder sich wie in *We All Try* für Frauenrechte und die Homosexuellen-Ehe aussprechen: »I believe that marriage isn't / Between a man and woman / But between love and love«.

Dominiert auf *Nostalgia, ultra* also das zeitlose Topthema Liebe, geht es auf *House of Balloons*, dem Mixtape des in Toronto beheimateten Sängers Abel Tesfaye, ungleich düsterer zu. Tesfayes Pseudonym The Weeknd (wobei es unterschiedliche Angaben dazu gibt, ob nicht noch ein zweiter Musiker dahinter steckt) fasst gut zusammen, was hier die Kernmotive sind: Clubs, Drogen, Abschleppen und der Kater nach einem solchermaßen verbrachten Wochenende.

Tesfaye singt in ausgedehnten, tiefdunklen Hallräumen über im Schleichtempo wabernden Beats von Cognac und Cornflakes zum Frühstück, Mädchen, die das Kokain von Glastischen rüsseln, und dem Runterkommen von einer nicht näher beschriebenen Droge. Die Grundatmosphäre auf *House of Balloons* ist dabei gleichzeitig schwül und ziemlich kaputt. »The only girls that we fuck with / Seem to have twenty different pills in 'em / And tell us that they love us / Even though they want a next man«, singt Tesfayes mit seiner glockenklaren Stimme im desperat aushallenden *Loft Music*. Das musikalische Material, dessen er sich bedient, entstammt auch hier wieder entweder eher obskuren Quellen (man höre die Nebelträte und den windschiefen Gesang im Titeltrack) oder dem Indie-Kontext. Gleich zweimal werden, neben Siouxsie And The Banshees, die Retro-Dreampopper Beach House gesampelt. Auch hier lautet das übergeordnete Ziel, R&B aus dem Klischee der Black-Music-Disco-Beschallung zu befreien. Und wie *Nostalgia, ultra* wird *House of Balloons* maßgeblich dazu beitragen, dass demnächst Indie-Menschen überall auf der Welt in inniger Umarmung mit R&B zu beobachten sein werden.

*

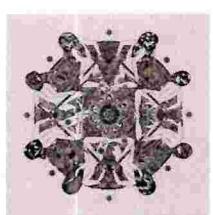
DRUMS BETWEEN THE BELLS
BRIAN ENO
*and the words of* RICK HOLLAND

*CD/Ltd 2CD/LP/Download*
*VÖ: 24.06.2011*

**Bibio**
**Mind Bokeh**
CD/2LP/Download
Includes 'Take Off Your Shirt'.

**Battles**
**Gloss Drop**
CD/2LP/Download
LIVE:
05.07 Leipzig - Conne Island
06.07 Wien - Arena
09-10.09 Berlin Festival

**Africa Hitech**
**93 Million Miles**
CD/3LP/Download
Mark Pritchard and Steve Spacek's new album.

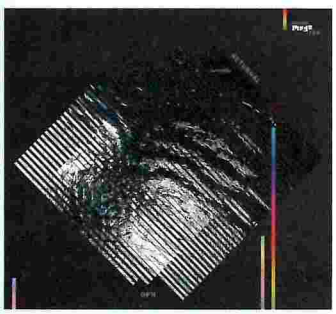


**Prefuse 73**
**The Only She Chapters**
CD/LP/Download
Featuring the voices of Zola Jesus, Shara Worden (My Brightest Diamond) & Trish Keenan (Broadcast).

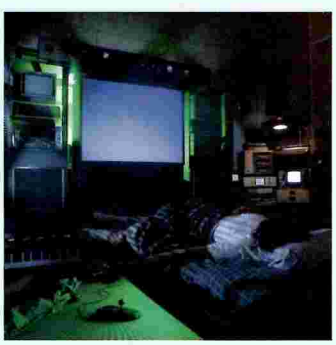
Warp Records
Distributed by Rough Trade Germany

# Junge Leute, aufgepasst!

Alles außer Indierock mit JENS BALZER



**ONEOHTRIX POINT NEVER**
*Returnal*
Editions Mego — 22.06.11



**FORD & LOPATIN**
*Channel Pressure*
Cooperative Music / Universal — 03.06.11

Man muss sich diese Klänge wie Skulpturen vorstellen, an denen keine Menschenhand beteiligt gewesen ist: eine schockhaft gefrorene Gischt aus Geräuschen, eine im Moment des reichsten Werdens festgehaltene Natur; in einer Eiswüste schieben sich schnaufend und knirschend Schollen übereinander. Die schönsten Geräusche der gegenwärtigen Noise-Szene erschafft der Brooklyner Produzent Daniel Lopatin. So naturhaft wie bei ihm klingt sonst kaum eine elektroakustische Musik zurzeit; und das, obwohl er in seinen Kompositionen nichts sampelt: Alles ist artifiziell, das meiste wird auf alten, analog-polyfonen Synthesizern erzeugt, wie dem unter Freunden antiker Tastengeräte besonders beliebten Roland Juno-60. Unter dem Namen ONEOHTRIX POINT NEVER hat Lopatin im vergangenen Jahr seine Debüt-LP *Returnal* (Editions Mego) herausgebracht. Auf einer gleichnamigen 7-Inch-Single (ebenfalls Editions Mego) begleitete Lopatin am Piano seinen Freund Antony Hegarty – ein knappes, aber umso eindrucksvolleres Werk, das vieles von dem übertraf, was Antony auf seiner zeitgleich veröffentlichten LP *Swanlights* zu bieten hatte. Auf der von ANTONY AND THE JOHNSONS soeben nachgereichten *Swanlights EP* (Rough Trade / Beggars / Download) ist nun wiederum Lopatin dabei zu hören, wie er das Titelstück einem forschen Remix unterzieht. Im *Swanlights OPN Edit* gleitet Antonys Stimme über pulsierenden Bässen davon und durch glitzernde Sternennebel weit hinaus ins All. Man hört Space-Jazz-Georgel nach Alice-Coltrane-Manier oder gerinnenden Synthie-Schmalz nach Rezepten von Jean-Michel Jarre. Weil Lopatin keine Geschmacksgrenzen kennt, wirken selbst seine kältesten Industrial-Kompositionen immer noch menschlich und reich. Als Inspiration nennt er Throbbing Gristle und Coil ebenso wie 10CC und den *Miami Vice*-Komponisten Jan Hammer.

Letzterer Leidenschaft widmet er sich konzentriert in einem Duo-Projekt mit seinem Freund Joel Ford, der ansonsten in der Softrock-Band Tigerbeat die Tasten drückt. Unter dem Namen Games haben die beiden schon im letzten Jahr ein paar kühl blubbernde Elektro-Singles auf dem Hypnagogic-Pop-Label Hippos in Tanks herausgebracht. Ihr Debütalbum *Channel Pressure* (Cooperative Music / Universal) ist nun unter dem Namen FORD & LOPATIN erschienen: Käsigster Achtziger-Jahre-Synthpop steht hier gleichberechtigt neben Kosmischer Musik nach Art von Klaus Schulze oder Bananarama-artigen Girlie-Pop-Vokalharmonien. Eine reife Leistung!

Einen Rückzug ins kammermusikalisch Reduzierte kann man hingegen bei Antonys ehemaliger Pianistin und Harfenistin BABY DEE beobachten; der liebenswerte New Yorker Transsexuelle, der sich seinen Lebensunterhalt in den neunziger Jahren unter anderem als harfender Bärenkostümträger verdiente, bietet auf ihrem neuen Album *Begifted Light* (Drag City / Indigo) zumeist melancholische Instrumentalstücke. Was man beim einfachen Hören nicht unbedingt merkt: dass die Platte von Andrew W.K. produziert wurde, der Anfang der Nullerjahre mit seinem Album *I Get Wet* zunächst zu Weltruhm und dann auf den Soundtrack des ersten *Jackass Movies* gelangte. Tatsächlich haben die beiden schon öfter miteinander gearbeitet – vor allem als zeitweilige Mitglieder von CURRENT 93, dem allseits beliebten Traditions-Goth-Ensemble des Multifunktionsmythologen David Tibet. Auf der neuen Current-93-LP *Honeysuckle Aeon* (Coptic Cat / Cargo) bettet Tibet seinen bänkelhaft geisterbeschwörenden Gesang einmal wieder recht lieblich auf Feedbacks und Drones. In der *Luxus Edition* gibt es dazu eine Einkaufstasche aus fair gehandeltem Jute mit spirituellen Zeichen in koptischer Schrift.

Ebenfalls in den Kreis des Current-93-Ensembles gehört die US-amerikanische Hardcore-Pornodarstellerin Sasha Grey. Nachdem sie bereits 2007 den begehrten Adult-Video-News-Award für die beste Gruppensexszene (in dem Fetischporno *Fashionistas Safado – The Challenge)* erhielt, gab sie zwei Jahre später ihr Gesangsdebüt auf dem Current-93-Album *Aleph at Hallucinatory Mountain*. Seit einer Weile betreibt Grey auch ihre eigene Industrial-Band: In dem Quartett aTELECINE komponiert sie weltanschaulich verwirrende Klangcollagen nach Art der frühen Psychic TV und deren *Sex Magick* oder – genauer noch – John Zewizzes hierzulande weniger bekannter Fetisch-Industrial-Gruppe Sleep Chamber. Insofern passt es auch gut, dass die erste LP der Band, *Six Dark Hours Pass*, im letzten Jahr auf dem Brooklyner Label Dais Records erschien, das u.a. von dem Genesis-P-Orridge-Archivar Ryan Martin betrieben wird. Bevor nun im Juli das neue Album *The Falcon and the Pod* herauskommen wird, hat das Brooklyner Witch-House-Label Pendu Sound sämtliche Singles und EPs von aTelecine in der Trilogie *A Cassette Tape Culture* versammelt: eine rundum kurzweilige Mischung aus Synthiegebrumm, erregtem Gehechel und tribalistischen Beats.

*

A l b u m

E M A

*Past Life Martyred Saints*

Souterrain Transmissions / RTD — 03.06.11

Text — Thomas Hübener

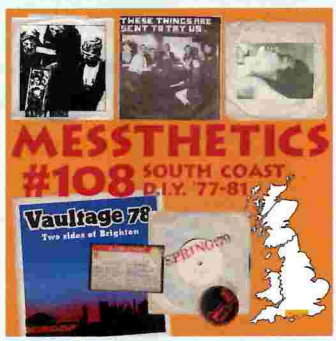
»Vorsicht vor Leuten, die ihren Namen als Gürtelschnalle tragen«, warnte einst der große singende Existenzialist Max Müller. Vielleicht muss man diese Mahnung auf Halskettenträgerinnen wie die Kalifornierin Erika M. Anderson ausdehnen, die unter dem Namenskürzel EMA gerade ihr von reichlich Bohei begleitetes Albumdebüt veröffentlicht hat. Durch die drei Buchstaben landet man nämlich assoziativ bei *Emo*, und das Beunruhigende daran ist, dass man damit nicht völlig falsch liegt.

EMA spielte früher in dem Drone-Folk-Trio Gowns und klingt, als sei ihre Muttermilch in Seattle abgefüllt worden. Sie liebt wuchtige Feedbackschleifen à la Sonic Youth, Noise-Strudel aus der Bäckerei Kevin Shields und krachig splitternde Breitbeingitarren, denen man anhört, dass sie in ihrem Kinderzimmer Poster von Axl Rose und Glenn Danzig hängen hatte. Das alles ist natürlich nicht schlimm, vor allem dann nicht, wenn sich immer wieder überraschende Räume für gebirgswasserklare, an Cat Power erinnernde Folk-Momente öffnen oder mit einer Mischung aus Nonchalance, Frechheit und Form-follows-Semantik-Ansatz einfach mal zwei Stücke in eins gepackt werden, wie beim eröffnenden *Grey Ship*. Dort singt Anderson sehr schön und fragil über wikingische Begräbnissitten – ein Ritus des Übergangs von dieser in die jenseitige Welt, der sich kaum trefflicher als durch einen Komplettwechsel der Klangfarbe illustrieren ließe.

Auch die in rückkopplungsverliebte repetitive Raga-Strukturen eingestreuten A-cappella-Passagen sorgen für erquickliche Momente auf diesem Debüt. Doch sein Grundproblem ist sein depperter, weil scheiternder – im Übrigen bereits im amerikanischen Grunge der neunziger Jahre ziemlich grassierender – Authentizismus. So wasted, neurotisch und zerschossen-brüchig, wie sie klingen will, kann die grundsympathische junge Klangskulpteurin gar nicht sein: »But I'm just 22 and I don't mind dyin'«, zitiert sie in ihrer Single *California* aus *Who Do You Love* von Bo Diddley, das sie vermutlich als The-Doors-Cover kennengelernt hat. Aber das glaubt man der jungen Frau, die hier keineswegs Rollenlyrik vorträgt, einfach nicht. Da hilft weder der ein bisschen zu kunstvoll zerzottelte, über die Augen hängende Pony noch der weihevoll-dringliche Patti-Smith-Gestus. Nicht mal ihr Lippenstift ist so verwischt, wie er sein müsste, wenn das Leben sie wirklich so durch die Gosse schliffe, wie sie uns glauben machen möchte. Das ist dann so überzeugend wie Heidi Klum, die mit einer Spritze im Hals Lieder von Nico singt. Warten wir also ruhig noch 15 Jahre: Dann ist EMA »on the wrong side of forty« (Sir Henry Rider Haggard) und vielleicht reif für ein Echtheitszertifikat.

*

C o m p i l a t i o n




M E S S T H E T I C S # 1 0 8

*South Coast DIY '77-81*

Hyped to Death — 13.06.11

Text — Gregor Kessler

Eine Revolution braucht einen Slogan. Auch eine Konterrevolution. »It was easy it was cheap, go and do it!«, grölten die Desperate Bicycles aus der Heckklappe ihrer ersten, selbstveröffentlichten Single. 1977 war das, und Punk war eigentlich schon wieder vorbei. Also hörten nur die Enttäuschten zu. Die, denen alles zu schnell zu groß geworden war. Leute wie Green Gartside. »Wir waren Anti-Rock, der Sound war zu stark, zu selbstsicher und zu derb«, erinnert sich der Scritti-Politti-Sänger heute. »Wir wollten Musik, die nicht so war, denn wir waren nicht stark, selbstsicher und derbe.« Auftritt Postpunk. Die eigentliche musikalische Revolution. Lange bekam die Zeit nach Punk in Großbritannien nicht den Hauch jener Aufmerksamkeit, die ihrem *One-Two-Three*-Vorläufer mit haufenweise Samplern und Büchern zuteil wurde. Das hatte verschiedene Gründe. Verwirrende stilistische Vielfalt etwa (Reggae-Elemente! Funk-Rhythmen!! Bläser!!!). Oder Obskurität (selbstgepresste 300er-Auflagen passieren selten die County-Grenze).

Dass Postpunk heute längst nicht mehr der weiße Fleck zwischen The Clash und The Cure ist, hat hauptsächlich einen Grund: Messthetics. Eine Compilation-Serie wie ein Proseminar. Der Untertitel könnte lauten: Quantitative Sichtung und historische Kontextualisierung britischer Postpunk-Regionalszenen 1977-81. Teil 8, gerade erschienen, knöpft sich das Küstenstück zwischen Bournemouth und Brighton vor und verdichtet alle Kreuz- und Querverbindungen der 24 Bands, Hintergründe der winzigen Privatlabels und Anekdoten über legendäre Proberäume zu 26 eng beschriebenen und dabei doch üppig bebilderten Booklet-Seiten. Wer da mitmischt? Ein Heer der Vergessenen! Die Residents-Jünger Renaldo & The Loaf sind darunter noch die Bekanntesten. Auch die Crass-Freunde Poison Girls werden Ältere schon mal gehört haben. Den Rest aber hat Chuck Warner – der gute Messthetics-Geist – aus den hinteren Ecken seiner Plattensammlung gesiebt.

Bands wie Lillettes (benannt nach einer Tampon-Marke und mit Akkordeon und hüpfender Melodie schon nah am Kinderzimmer-C86-Pop) oder die gelehrigen Mark-E.-Smith-Schüler Joe Dash wurden ausfindig gemacht, interviewt und um Veröffentlichungsrecht gebeten. Damit ist Messthetics nicht nur legal – im Gegensatz zu vielen Killed-By-Death- und Bloodstains-Punk-Samplern. Die Reihe ist auch kuratorisch wertvoll. Regionalität ist bis heute stilprägend, umso mehr war das in Prä-Netz-Tagen der Fall. Da Geschlechtlichkeit – allen Gender-Besonderheiten des Punk zum Trotz – ein womöglich noch stärkeres verbindendes Element im Postpunk war, wundert es nicht, dass die nächste Messthetics-Folge sich unter dem Titel *Prams* mit Frauenbands befasst. Flüchtig Interessierte wird der umfassende Ansatz der Messthetics-Reihe überfordern. Londons Postpunk-Szene etwa wurde bislang auf drei Teilen bearbeitet, ein Ende der Serie ist nicht in Sicht. Da orientiert sich Chuck Warner ganz am Wahlspruch des Hamburger ZickZack-Labels: Lieber zu viel als zu wenig.

*

A l b u m

G A N G G A N G D A N C E

*Eye Contact*

4AD / Beggars / Indigo — 13.05.11

Text — Jenni Zylka

Vor Jahren hat ein Freund die Strecke vom Wohnort zum Arbeitsplatz täglich in seinem alten R4 zurücklegen müssen. Dabei hörte er jeden Morgen im Autokassettenrekorder *Psychedelic Shack* von den Temptations. Extended Version. Denn genauso lange brauchte er für den Weg. Die Songdramaturgie mit dem Klopfen am Anfang, dem Knatschen der sich öffnenden Tür bis zum mehrkehligen

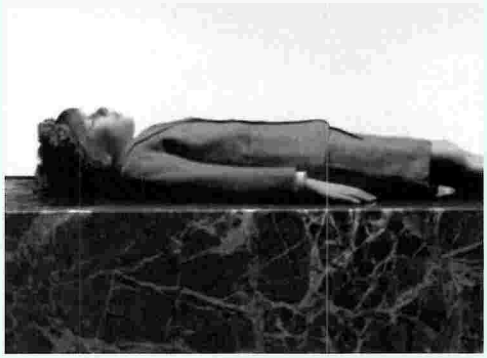
»Yeahhhhh!« von Eddie Kendricks, Paul und Otis Williams bildete die Ouvertüre für seinen Tag. Kendricks und Paul Williams sind längst tot. Menschen fahren im Bus zur Arbeit (wenn sie eine haben) oder in der U-Bahn zum Clubben und konsumieren Musik über Kopfhörer aus einem kleinen Stick.

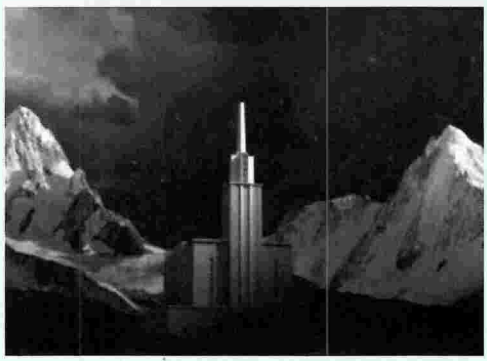
*Glass Jar*, der erste Song auf dem neuen Album von Gang Gang Dance, wäre dafür perfekt: 11 Minuten und 22 Sekunden Mobilität, die mit dem gesprochenen Satz »I can hear everything« beginnt, dann loswabert, bis Nebel aus den Boxen oder Ohrstöpseln dringt. Die sich zu drehen scheint, als ob ein Leslie-Rotor über allem liegt. Die quasi zum Aufwecken sämtliche Becken vorsichtig antippt, bevor nach Minuten des gläsernen Warmwerdens mit Geräuschen elektronischer Vögel, alter Computer oder Hippiepfeifen ein kristallener Beat übernimmt. Als hätte man Achtziger-Jahre-Party-People und dauerbekifften Hippies heimlich die Drogen vertauscht.

Mit ihrem (inklusive EPs) achten Album *Eye Contact* stellt das New Yorker Experimental-Kollektiv seine Synthies irgendwo zwischen Faust, World Music und Fat Boy Slim auf, zwischen die *psychedelic attitude* der späten Temptations, die schlafwandlerische Leichtigkeit von Kate Bush und den Aliensound von Julee Cruise. Das haben sie in zehn Jahren Bandgeschichte immer so gemacht, spannend ist es dennoch: Gang Gang Dance reißen Freejazzern gleich so viele unterschiedliche Stimmungen an, dass man sich gar nicht langweilen kann. Es gibt keine musikalischen Grenzen, weder in Songlänge und -struktur (*Glass Jar* ist das längste, das gebetsartige »∞« mit knapp einer Minute das kürzeste Stück), noch in ihren Sounds: *MindKillah* und *Chinese High* würden ohne Lizzi Bougatsos eigenartiges Gesangszirpen zu Achtziger-Pop-Chartshits taugen, *Adult Goth* ist genauso elektronisch evoziert wie der Rest der CD, trotzdem duftet das Stück nach Rocksong, den man durch einen Raum voller Klangcomputer gedreht hat und zu dem Bougatsos leichthändig indische Girlanden trällert.

Wie beim letzten, in England auf dem umtriebigen Elektroniklabel Warp erschienenen Album *Saint Dymphna*, geht es ihnen wieder mehr um Ausdruck als um Haltung, mehr um Ausdruckstanz als um *Four to the floor*. Und um *Eye contact* natürlich: Auf dem herausragenden Coverfoto blickt den Betrachter ein mit Tau besprenkeltes Insekt an, die Facettenaugen lassen sich unter den dicken Tropfen nur erahnen. Oder ist es ein computergeneriertes Bild aus einem Rorschachtest? Ihr neues Label, die britische Indiefirma 4AD, beherbergt neben The National und Camera Obscura auch den großen amerikanischen Mystiker Scott Walker. Den sehen Gang Gang Dance garantiert gern in ihrem Kiez.

*





Woodkid *Iron* (FR, 2011)
Regie: Yoann Lemoine, 3:45 Min.

V i d e o

W O O D K I D

*Iron*

Green United Music / Download — 28.03.11

Text — Carolin Weidner

*Iron*, ein Video zum Musikprojekt Woodkid des französischen Alleskönners Yoann Lemoine (Regisseur, Fotograf, Illustrator, Sänger), ist die Bebilderung einer lustvollen Entgleisung. Betörend, gierig und triebhaft. Lemoine dreht sonst Videoclips für Katy Perry, Taylor Swift und Yelle und ist ästhetisch geprägt durch seine Jobs in den Bereichen Werbung und High Fashion (zum Beispiel für die italienische Vogue). Seine künstlerische Praxis als Musiker und Regisseur eigener Musikvideos wird dadurch aber offensichtlich nicht verflacht, sondern befeuert.

Mit *Iron* verabschiedet sich Lemoine alias Woodkid von der zwar technisch brillanten, aber sinnlich meist mediokren Welt seiner Auftragsarbeiten. Man bekommt hier keine pastellfarbenen Petticoats und heulenden Mädchen gezeigt, die halbnackt vor geöffneten Fenstern sitzen, während Schneekristalle ihre samtene Pelle aus Liebeskummer und Weltschmerz umspielen. Sein Gespür für ästhetische Überspitzung aber hat er in sein eigenes Video überfürt. *Iron* ist eine völlig überästhetisierte Versuchsanordnung. Penibel konzipiert und in epische Schwarz-Weiß-Bilder in unerträglich langsamer Slow Motion transkribiert.

Die erste Einstellung zeigt eine Kriegsflagge, welche im aufziehenden Sturm weht. Eine weiche Überblendung ersetzt den wedelnden Stoff durch eine sakrale Fahrt gen Himmel. Ein Zündholz wird entfacht, ein Tier – prophetisch – geifert vor Anspannung, bevor ein tätowierter Nacken im Close-up das Bild dominiert. Fanfaren blasen zum Angriff, undeine männliche Gestalt in Hammerhose, weißem Felljäckchen und Sturzhelm prügelt auf seine Gefechtstrommel ein, gebiert den monotonen Rhythmus, der sich brachial durch die kommenden knapp vier Minuten Popsong zieht.

In starren Kamerafahrten stellt Lemoine seine Protagonisten vor: mittelalterliche Reiter, einen Mamorsarg mit Kind oben drauf, bübische Priester, langhaarige Wolfshüter, diverse kampfbereite Hünen und eine Eulenfrau (natürlich nicht irgendwer, sondern das britische Model Agyness Deyn). Sie alle befinden sich an einem installationsartigen, dimensionslosen Ort, der aus der Zeit gehoben ist und in dem alles in der übertrieben künstlichen Trennschärfe eines Werbespots erscheint. Dieses hermetische Versuchslabor mit seinen Mensch-Tier-Varianten gerät schließlich außer Kontrolle, wird zum Schlachtfeld. Es regnet Asche in das vermeintlich geschlossene System. In epischen Totalen fliegen Körper durch die Gegend. Lemoine singt dazu: »I'm frozen to the bones / I am a soldier on my own / I don't know the way«. Wogegen hier gekämpft wird, ist schwer zu sagen. Aber Lemoine – als Regisseur der Erschaffer und als Sänger geschockter Protagonist dieser Kunstwelt – scheint zu sehr gefesselt von der Schönheit seiner vor Bildern berstenden Operation, um sie abzubrechen.

*

A l b u m

## A F R I C A  H I T E C H

*93 Million Miles*
Warp / RTD — 06.05.11

Text — Klaus Walter

Africa Hitech ist das Baby von Mark Pritchard und Steve White alias Spacek. Der australische Brite Pritchard steckt hinter Global Communication, Harmonic 313, Troubleman und etlichen anderen Projekten. Der Bassist, Sänger und Produzent White gründete 1996 im Geiste der Walkers und Ramones die Falsche-Brüder-Band Spacek und zählt(e) J.Dilla und King Britt zu seinen Freunden. Neben der Erfahrung verbindet Pritchard und White die Neigung zu bassbetonten Musiken unterschiedlichster Ausprägung – Hauptsache *Hardcore Continuum*. Mit diesem Begriff bezeichnet der Journalist Simon Reynolds den langen Fluss von untereinander verwandten und sich ablösenden Musikstilen, die seit Ende der Achtziger in der Folge des britischen Rave aufkamen, vor allem in Gegenden Englands mit vielen Einwanderern aus der Karibik. Er beschreibt den langen Weg von Jungle über Grime und Dubstep zum Juke. Letzterer kommt zwar als Underground-Variante des House aus Chicago, aber: so what? Globale Zeiten.

Aus diesem *Hardcore Continuum* speist sich das erste komplette Album von Africa Hitech. Der Name, den Pritchard und Spacek gewählt haben, ist Programm. Und möglicherweise Problem. Die vermeintlichen Gegensätze im musikalischen Schmelztiegel zu überwinden: Afrika, Mutterland aller Riddims, und Hightech, riddimstiftende Technologie, united im Projekt Africa Hitech. So war's wohl gedacht. Problematisch ist die sicher gutgemeinte Zu- und damit Festschreibung der Gegensätze: Afrika, ewig rückständige Konstante, viel Rhythmus, wenig Technologie, und Hightech gleich Europa. Dabei umgeht die Musik solche Zuschreibungsfallen. Das *Hardcore Continuum* wird hier nicht als Fortsetzungsroman erzählt. Pritchard und Spacek entfalten ein in sich logisches, gleichzeitiges Nebeneinander angloafrokaribischer Bassmusiken und behalten dabei – was heute selten genug ist – die Dramaturgie des Albumformats im Auge. Das Herz, die Matrix des *Hardcore Continuums* ist die jamaikanische Soundsystem-Kultur mit ihrem endlosen Fluss aus Versionen, Antworten, Dialogen, Überschreibungen, Overdubs. Diese Matrix bestimmt das Album. Minimalistische Abstraktionen – wir sind beim Warp-Label – werden geerdet durch Vokalkunst aus der Goldgräberzeit der jamaikanischen Musik, die Königsdisziplin *Lovers Rock* inklusive.

Nach Jamaika kam die Musik einst aus Afrika, mit den Sklavenschiffen. In Richtung Großbritannien zog sie weiter mit den Töchtern und Söhnen der Sklaven, die sich im kolonialen Mutterland ein besseres Leben versprachen. Die Liebe zum anglokaribischen Basskontinuum hat in den letzten 35 Jahren viele tolle Platten hervorgebracht: Pop Group, Slits, Massive Attack, Roni Size, Burial, Anika. Wie ihre Vorläufer arbeiten Africa Hitech an der (Re-)Konstruktion eines musikalischen Sehnsuchtsortes namens Jamaika, den es so nicht nur nicht mehr gibt, sondern nie gegeben hat. Jamaikanischer Dancehall klingt schon ewig nicht mehr nach den langsamen Sklavenschiffen aus Sir Coxsones Studio One. Eher so, als hätten böse Mächte Dr. Alban, DJ Bobo und Captain Hollywood in schnelle Luftschiffe gesetzt; mit der Mission, die finale Eurotrashisierung afrokaribischer Musik durchzusetzen. So kann man *93 Million Miles* als postkolonialen Treppenwitz lesen: Europäische Produzenten aus dem einstigen Kolonialreich erklären globalisierten Zeitarbeitern in Kingston, wie die kostbare Musiktradition Jamaikas im zweiten Jahrzehnt des 21.Jahrhundert gepflegt werden kann, mit allem Respekt, mit Afrika und Hi-Tech. Immer diese Widerspr…

*

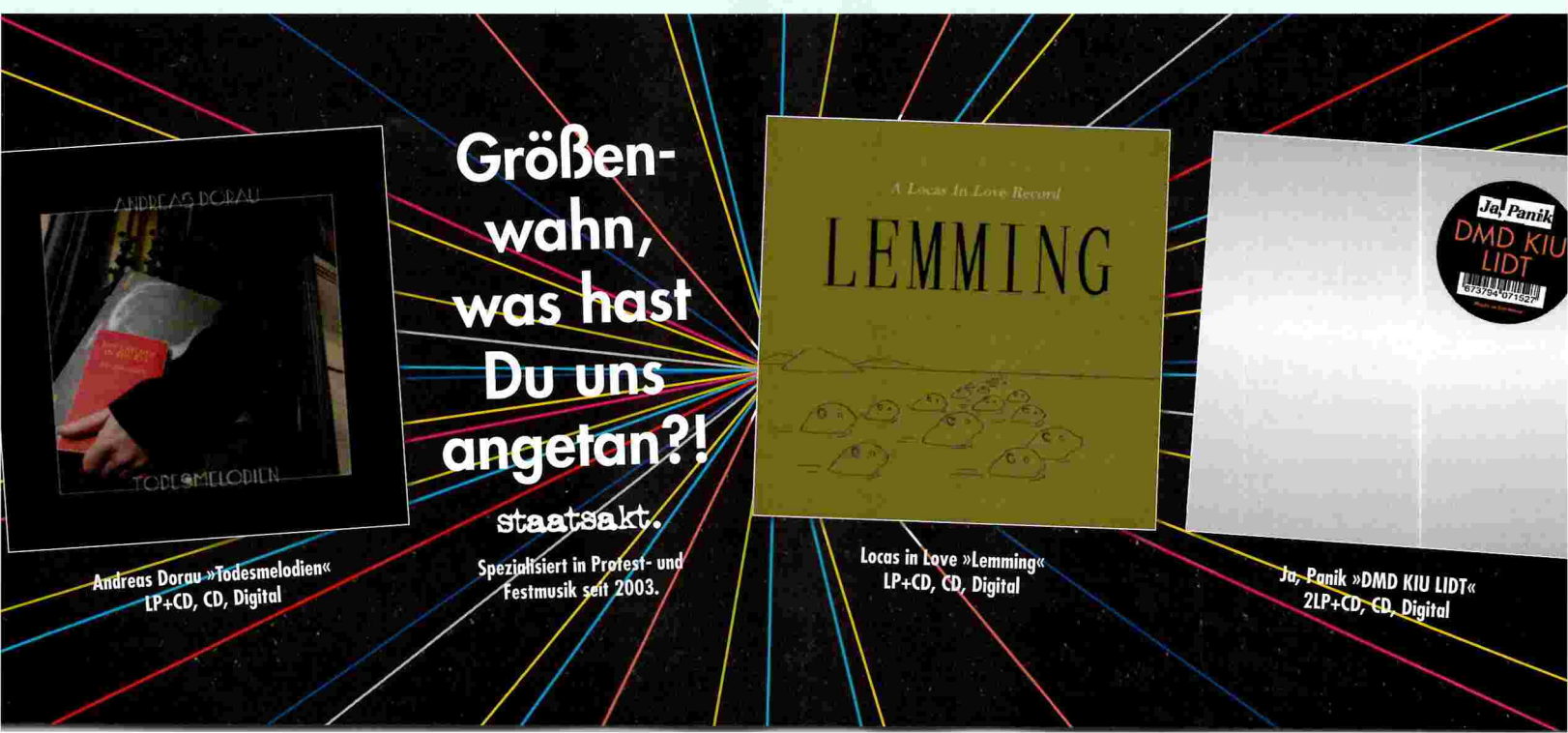
A l b u m

## B O N  I V E R

*Bon Iver*
4AD / Beggars Group / Indigo — 17.06.11

Text — Tobi Müller

Dieses Album ist nicht die Weiterentwicklung des lustigen Autotune-Onkels geworden, den viele hinter einem Sample aus Kanye Wests aktuellem Werk vermutet haben. West spielte am Anfang von *Lost in the World* unbehandelt Bon Ivers synthetischen Falsett-Folk aus dessen Stück *Woods*, und auch auf Wests Track *Monster* hört man die lässigen Pitch-Modulationen, die weniger an den jungen James

# Odyssee

Selten gehörte Musik mit JOACHIM ODY

**H A U S C H K A**
*Salon des Amateurs*
FatCat / RTD — 29.04.11

*The Great Learning* ist mit Sicherheit das geheimnisumwittertste, ungewöhnlichste Schlüsselwerk des 20. Jahrhunderts. Es wurde zwischen 1968 und 1971 von CORNELIUS CARDEW geschrieben und besteht aus insgesamt sieben Teilen, sieben *Paragrafen*, die zusammengefasst eine Spieldauer von nahezu sieben Stunden ergeben. Basierend auf den sieben einleitenden Absätzen des *Ta Hio* – des ersten der vier Bücher, die dem chinesischen Philosophen Konfuzius zugeschrieben werden – benutzte Cardew eine Übersetzung des Dichters Ezra Pound für seine bahnbrechenden Interventionen. Das Werk, das bis zu fünf Dutzend Sänger und Instrumentalisten erfordert und sich nach Ansicht von Cardew am besten in der Schnittmenge aus Profis und Laien-Ensembles entfaltet, ist wegen seiner vermeintlichen Megalomanie und der bisweilen undurchsichtigen Transkription konfuzianischer Utopien höchst umstritten und bislang nur in einzelnen Teilen, aber nie im Gesamtzusammenhang aufgeführt, geschweige denn auf Tonträger gebannt worden. Dabei ist verwunderlich, dass sich nicht das legendäre britische Scratch Orchestra zwecks Überwindung dieser schwierigen Hürde noch mal reformiert hat und stattdessen eine eher unspektakuläre Kooperative aus 64 polnischen Musikern und Nichtmusikern diesen Koloss an sieben Tagen im Juli 2010 aufnahm. Auf vier CDs (Bolt) liegt *The Great Learning* jetzt also erstmals komplett vor, und dieser Mix aus archaischen Stammesritualen mit der Methodik der Zweiten Wiener Schule, dem Trance der Minimalisten von einst und Cluster-Techniken ist vor allem eins: ein Zeugnis emanzipatorischen Musikschaffens, mit dem Ziel einer universellen unkonventionellen Kunst – und das verführt damals wie heute zu fassungslosem Staunen.

Die Konvergenz von Professionalität und Amateurhaftigkeit. Dem Künstler und Maler Martin Eder ist solcherlei völlig schnuppe, und so begreift er vordergründig seine Band RUIN als Ergänzung seines künstlerischen Wesens. Und das ziemlich martialisch, denn *Half Skull* (Viva Hate) ist ein eigenartiger Hybrid aus musikalischer Radikalität und zarten Dissonanzen, aus Drone- und Black Metal sowie fragiler, verstörender Kammermusik. Ruin mit ihren genretypischen schweren Gitarren plus begleitendem genretypischen Pipapo agieren kompromisslos genreuntypisch – d.h. frei von Pathos – und kreuzen all das mit dem Solisten-Ensemble Kaleidoskop, das kongenial agogische Kontrapunkte setzt. Dieser Live-Mitschnitt spricht Bände: Man hört links und rechts hunderte Querverweise, und doch landet alles in einem einzigen brodelnden Schmelztiegel. Wuchtig, physisch, sinnlich – absolut korrekt.

Und HAUSCHKA? Was hat der zu vermelden? Nun denn: Volker Bertelmann präsentiert sich auf *Salon des Amateurs* (FatCat) organischer, in Form von kunstvoll arrangierten Piano-Mechanicals, die deutlich technoider und dabei reichhaltiger klingen als die sonst übliche *Freiland*-Klaviermusik. Mit einer unverhohlenen Reverenz an den gleichnamigen Kunst/Club-Salon in Hauschkas Heimatstadt Düsseldorf versehen, suggeriert der Titel *Salon des Amateurs* eher die Aura gediegener Tanzseligkeit in typischer Salon-Atmosphäre. Hört man die durchschimmernden Minimal-Tangos und -Walzer, die Hauschka aus seinem präparierten, perkussiven Klavier herausholt, mit Unterstützung einer kleinen erlesenen Schar von Gästen (Mitglieder von Múm, Calexico und – kaum zu glauben – ein Weltstar wie die Geigerin Hilary Hahn!), so sind solche Assoziationen durchaus gerechtfertigt. Machen wir es kurz: Das Tanzbein zaghaft zu Klängen zu schwingen, die aus einem mit Nägeln und Gummi ausgestatteten Flügel kommen – das hatten wir auch noch nicht.

*

Blake denn an den alten Frank Zappa erinnern. Die Referenz ist hier nicht das europäische Kunstlied, das selbst in den Gospel-Aneignungen Blakes noch zu hören ist, sondern die scheinbare Kunstwerdung der Natur. Und dafür steht bei Justin Vernon, Boss von Bon Iver, weites flaches Land, irgendwo westlich von New York. »I can see for miles and miles«, singt Vernon in *Holocene*, und dazu muss man tatsächlich nicht bis Nebraska fahren (auch wenn es Stellen auf diesem Album gibt, an denen man – fälschlicherweise! – Clarence Clemons antizipiert, Springsteens Saxofonisten). Bon Iver reicht es, sich im Milchstaat Wisconsin, westlich der Great Lakes, ein Studio zu bauen, um die Weite des Raumes musikalisch begreifbar zu machen.

Wir hören hier aber zum Glück keine Geschichten über Brennholzgewinnung oder Branntwein-Destillerien, sondern eher Klanglandschaften, die ihre Grandiosität aus klaren Arrangements und avancierter Musikalität beziehen. Der Autotune-Effekt kommt gelegentlich immer noch zum Einsatz, während sich Vernons Stimme zum Chor auftürmt – als viriler Schleimbass oder Jesusfalsett. Von Blockhütten und Trapperschuhen ist das weit entfernt. Dafür muss der geneigte Folk-Hipster nun Perfektion aushalten lernen: Die Gitarren (und manchmal auch die ruhigen Bläsersätze) erinnern an Projekte von Edelgitarristen wie Ralph Towner, John Scofield oder Bill Frisell; alles Leute, die dem amerikanischen Folk mit viel Pathos, aber auch formaler Distanz begegneten.

Mit *Bon Iver*, dem selbstbetitelten Album, werkelt das sogenannte Independent Weird America nun weiter an seiner Veredelung. Dem schieren Wohlklang – Geißel des Talents – entgeht Bon Iver dabei nicht immer. Dennoch: Seine Versuche, ihn zu vermeiden, sind umso angenehmer zu hören. Zwei Strategien hat er sich dazu einfallen lassen. Erstens: die Songs aus der Form fallen zu lassen, etwa mit lang tröpfelnden Outros, in denen man sogar die Klaviertasten hört. Und zweitens: sticheln, stören und verschieben – allerdings meist nur im dekorativen Bereich – mit Trommeln ohne Snare, mit nadelstichgleichen Hörnern, die sich anhören, als hätten sie Carl Craig und Moritz von Oswald bei Ravel gesampelt. Und immer dann, wenn es einem trotzdem zu viel wird mit dem Gefühl der in Klang übersetzten amerikanischen Weite, dann hilft immer noch diese Kopfstimme des Soul-Cowboys Bon Iver, oder – als allerletzte Waffe – Autotune.

*

S o n g

## J O Y  D E N A L A N E

*Niemand (Was wir nicht tun)*
Nesola / Sony — 20.05.11

Text — Jonathan Fischer

Ein klingelndes Gitarrenriff, ein dicker Hiphop-Beat, darüber schwebt eine an Curtis Mayfield erinnernde Falsettstimme: »Niemand wird tun, was wir nicht tun«. Schon das Intro von *Niemand*, der ersten Single des *Maureen* betitelten neuen Albums von Joy Denalane, elektrisiert mit historischen Bezügen – und erdet die Sängerin in einer Tradition, die von den sozialkritischen Hymnen des Siebziger-Jahre-Message-Souls bis zu Jill Scott, Anthony Hamilton und Erykah Badu reicht. Obwohl dem zeitgenössischen Rhythm and Blues schon längst ein schlechter Nachgeschmack von Lifestyle-Produkt, Hedonismus und Oberflächlichkeit anhängt, gehört Denalane zu denjenigen, die im zeitgenössischen Soul denselben radikalen Bekenntnisgeist suchen, der dem Genre einst seinen Ruf als Pop-Ableger der Bürgerrechtsbewegung bescherte. »Können wir Liebe predigen / Wenn uns der Glaube teilt / Können wir noch einen Feldzug führen / Und meinen, dass er uns eint«. Eine Klage, die Denalane mit der Intensität einer passionierten Menschenrechtsanwältin vorträgt.

Sie wolle »durchlässig bleiben«, sagt Denalane. Empfindsam für die Dinge, die um sie herum passieren; verletzlich für das Leid der anderen. Aus dieser Haltung heraus ist die Sängerin mit den südafrikanischen Wurzeln und der musikalischen Wahlheimat Afroamerika denn auch gegen das hohle Pathos immun, das meist auftritt, wenn sich vokale Kunstfertigkeit mit bloßer Pose verbündet – eine Kombination, die dem deutschsprachigen Soul nur allzu oft den Stachel zieht. Die politische Passion Denalanes ist dagegen bekannt: Sie hat bereits auf früheren Alben wie *Mamani* und *Born & Raised* ziemlich unverblümt Themen wie Diskriminierung, mangelnde gesellschaftliche Integration oder die Apathie gegenüber der Dritten Welt aufgegriffen. Nun aber erreicht ihr Songwriting eine neue, universale Qualität: Die deutsche *Queen of Soul*, die sie tatsächlich ist, kommt hier ganz zu sich selbst, hat im Zusammenspiel mit Max Herre und dessen Produzententeam einen zukünftigen Klassiker des modernen Soul geschrieben. Angeblich entstand *Niemand* als Nachzügler für das ursprünglich englischsprachig gehaltene neue Album. Allein die fette, schnörkellose Produktion überzeugt. Im Zusammenspiel mit Denalanes gospelartig verschliffenem Gesang und Textzeilen wie »Kann Zeit aus Geld gemacht sein / Und wir uns Zeit erkaufen / Können wir weiter rückwärts denken / Und dabei vorwärts laufen« hat *Niemand* das Potenzial, archaische Seelensprache und politisches Engagement miteinander zu versöhnen. Nie klang deutscher Soul glaubwürdiger.

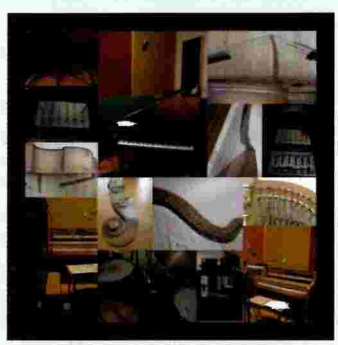
*

A l b u m

## M A T T H E W  F R I E D B E R G E R

*Napoléonette*
Thrill Jockey — 25.01.11

*Meet Me In Miramas*
Thrill Jockey — 15.03.11



*Old Regimes*
Thrill Jockey — 17.05.11

Text — Detlef Diederichsen

Es ist schon seltsam, dass The Fiery Furnaces immer noch lediglich als eine weitere US-Indie-Rockband wahrgenommen werden, und nicht als das sehr lustige, hochkomplexe Konzeptkunstwerk, in das sie sich schon vor einigen Jahren verwandelt haben. Erstes Anzeichen dieses Verpuppungsprozesses war 2005 das kaum hörbare Album *Rehearsing My Choir* – die vertonte Autobiografie der Oma der Friedberger-Geschwister von den Fiery Furnaces – mit Oma persönlich in der Erzählerrolle. 2008 kam die fantastische Cut-up-Live-Doppel-CD *Remember* heraus, die das etwas angerostete alte Rockformat Live-Doppelalbum für das Copy-and-Paste-Zeitalter neu definierte. Zuletzt überschlugen sich die Meldungen: Noch vor Erscheinen des bislang letzten FF-Werks *I'm Going Away* (2009) veröffentlichten Eleanor und Matthew Friedberger das Download-only-Album *Take Me Round Again* mit Coverversionen der Songs eben dieses Albums. Das nächste FF-Werk wiederum sollte ausschließlich im Notendruck erscheinen, mit imaginierten Beschreibungen der Songs seitens williger FF-Fans.

Nun aber wird zunächst *Solos* angegangen: Matthew Friedberger will im Verlauf des Jahres 2011 unter diesem Übertitel sechs Alben veröffentlichen, auf denen er jeweils nur ein Instrument spielt (und singt). Wer diese Serie zu Beginn des Jahres abonniert hat, erhält mit der letzten Lieferung nicht nur einen schönen Schuber, sondern auch noch zwei Bonus-Alben. Nachdem nun die ersten drei vorliegen, darf eine vorläufige Bewertung gewagt werden.

Die Idee hinter der Serie ist ja eine pädagogische. Obwohl Friedberger selbst an Keyboards und Gitarre ein wahrer Hexenmeister ist, möchte er Menschen, die kein Instrument spielen, ermutigen, Musik zu produzieren. Software mache Virtuosität obsolet. Vielleicht um die Herausforderung für sich selbst zu vergrößern, beginnt er seine Reihe mit den beiden Instrumenten, die ihm am nächsten sind – Piano und Gitarre. So erhöht er den Druck, sich selbst zu beweisen, dass es ihm nicht etwa um gute alte Singer/Songwriter-Formate wie das Pianoalbum in der Tradition von Randy Newman, Elton John und Carole King geht, oder um Gitarrenalben wie bei Bob Dylan, James Taylor oder Neil Young.

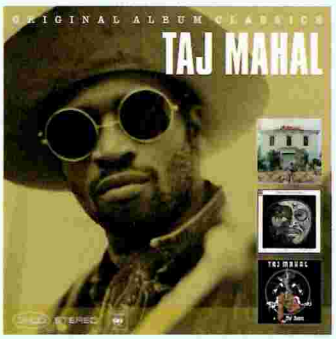
Stattdessen hat Friedberger Pro Tools im Sinn – und die Möglichkeiten, einen einzelnen verzerrten Gitarrenton zu einem fetten Backing aufzupimpen oder diverse Pianotöne so anzuordnen, dass aus ihnen Läufe des Wahnsinns werden. Es gehe ihm bei allem Irrwitz dennoch darum, Rock'n'Roll zu produzieren, behauptet er. Und tatsächlich klingt in *Napoléonette* hin und wieder der Geist Jerry Lee Lewis' durch – häufiger allerdings der von John Cage –, während *Meet Me In Miramas* hin und wieder entfernt an Glam-Rock erinnert (etwa im Titelsong). Im ganz der Harfe gewidmeten *Old Regimes* bleibt das Songwriting allerdings weitgehend auf der Strecke. Während das Instrument nur selten wirklich wie eine Harfe klingt, häufiger wie eine heruntergetunte und weit über das Erlaubte hinaus gefilterte E-Gitarre, manchmal gar wie ein präpariertes Klavier oder ein Wurlitzer-Piano, murmelt Friedberger seine Ein-Ton-Melodien ins Mikro.

Das Ganze ist also nicht unanstrengend. Zumal die Texte auch nicht wirklich helfen: Songtitel wie *The Hidden Location of My Purple Pen*, *The Xlebnikov Branding and Wayfinding*

# Bessere Zeiten klingt gut

Re-Issues und Compilations mit MAX DAX

A U T E C H R E
*EPS 1991 – 2002*
Warp / RTD — 11.04.11




T A J M A H A L
*Original Album Classics*
Sony — 22.04.11

Dass AUTECHRE einmal ganz anders geklungen haben als heute, daran erinnert *Cavity Job*. Das war eine Single des Duos Sean Booth und Rob Brown von 1991, noch bevor es bei Warp seine erste EP veröffentlichte. Ein schneller Track ist das, der Electro-Einflüsse ebenso inkorporiert wie Inner Citys *Big Fun* aus dem Jahr 1988. Drei Jahre später ist Acid längst Geschichte. Und doch funktioniert diese Musik als DNA des Themas, an dem sich Autechre bis auf weiteres abarbeiten sollten. Booth: »Jede Musik basiert auf Mathematik. Hör dir Acid House an. Wenn man das hedonistische Moment rausdividiert und die Nebenbedingungen weglässt, dann ist Acid House eine sehr geometrische Musik, sehr funktional.« Autechre drehten nur an Knöpfen, doch die bis heute gültigen Ergebnisse ihrer Phasenverschiebung rufen in Erinnerung, dass es in der elektronischen Musik ein Zeitfenster gab, in welchem ihre Protagonisten auf ein Minimum an technischen Möglichkeiten zurückzugreifen gezwungen waren. Musik wurde damals auf Atari-Computern produziert, nicht zuletzt der Name Autechre geht auf einen *Au* genannten Sound von Atari zurück. Mit jeder weiteren Ebene der Abstraktion, die Booth und Brown ihren Tracks im Laufe der Jahre angedeihen ließen, bewegten sie sich weiter in Richtung einer Auflösung von einst begriffenen und für gut befundenen Strukturen. Bis sie dann 1995 mit *Tri Repitae* Rhythmusschichten vollends gegeneinander laufen ließen. Die Evolution von Autrechre ist Gegenstand einer großartigen Compilation namens *EPs 1991 – 2002* (Warp / RTD) mit insgesamt fünfeinhalb Stunden Spielzeit. Die 5-CD-Box im haptisch wundervoll minimalistisch gearbeiteten Schuber fasst nicht nur die Musik zusammen, die das Duo jenseits der vielbeachteten Studioalben produzierte (alle EPs, inkl. der Peel-Sessions). Sie bildet auch die Entwicklung einer Sturheit ab, wie man sie sonst nur von Kraftwerk oder, um ein aktuelleres Beispiel zu nennen, von Kode9 kennt: Während die Rhythmen bei Autechre zunehmend uferlos werden, erdet eine aus dem Dub bekannte Methode die Musik; kleine melodische Fragmente werden wiederholt angedeutet, nie ausgespielt. In ihrer Unvollendetheit winden sie sich in uns, die Hörer.

Columbia Legacy veröffentlicht derweil munter weiter 3-CD-Boxen mit wie wahllos zusammengestellt wirkenden Studioalben seiner Backkatalog-Künstler – in den letzten Wochen etwa von Muddy Waters, Emerson Lake & Palmer, Iggy Pop und Taj Mahal. Diese Konfektionen sind vor allem eins: günstig. Dann und wann aber passen die Zusammenstellungen. Oder wann noch mal hatte einer von uns zuletzt über TAJ MAHAL nachgedacht? Dessen *Original Album Classics*-Box (Columbia Legacy / Sony) umfasst die drei Alben *Taj Mahal*, *The Natch'l Blues* und *Mo' Roots*. Meh' Einblick für wenig Geld ist kaum zu haben. Diese drei Wiederveröffentlichungen stehen für drei Spielarten oder Gesichter des heute 69-jährigen Bluessängers und -Gitarristen. Insbesondere *The Natch'l Blues* ist in seiner seltsam schlafwandlerischen Adaption von Blues-Selbstverständlichkeiten vollkommen. Taj Mahal mag nicht der Erneuerer des Blues gewesen sein. Aber die Gleichzeitigkeit einer Looseness und einer Tightness, wie wir sie vom Soul kennen, ist in diesem Album, das so unfassbar an Otis Redding erinnert, für die Ewigkeit festgehalten. Ohne Äpfel mit Birnen vergleichen zu wollen: Der Grund, weshalb es so spannend ist, sich Künstlern wie Autechre oder Taj Mahal eingehender zu widmen – Re-Issues machen's möglich – liegt in dem Umstand, dass dies in beiden Fällen Musik über Strukturen ist. Das Neue oder den Bruch in der stets trotzdem nachhallenden Tradition zu entdecken, war schon immer ergiebig.

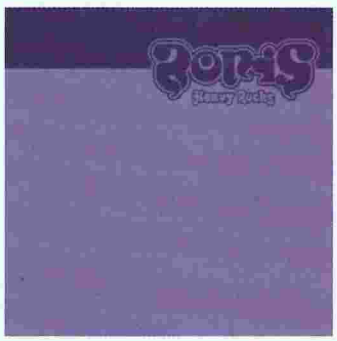
Eine Schule der Revision in eigener Sache hat Markus Detmer gegründet. In der Reihe *Play Staubgold* kompilierten und mixten zuletzt Peter Grummich (*Dinner Music for Clubbers*), Alec Empire (*Rauschgold*) und last but not least Detmer selbst (*100 Jahre Einsamkeit*) den Backkatalog seines Staubgold-Labels zu neuen Ufern. Die vierte und neueste Folge wurde von den GEBRÜDERN TEICHMANN (Disko B, Festplatten, beigeGT) zusammengestellt. In ihrem *Kraut und Rüben* betitelten Mix (Staubgold / Indigo) prozessieren sie den Neo-Krautrock des Labels in radikaler Konsequenz. Eigene Handanlegungen der Teichmänner – sie remixten To Rococo Rot und Mapstation – fügen sich bruchlos zwischen Höhepunkte weitgehend instrumentalen Staubgold-Schaffens. Dass Projekte wie Kammerflimmer Kollektief oder Heaven And (hier vertreten mit dem Track *Earth Magic*) in diesem Kontext zu schillern vermögen, liegt nicht zuletzt daran, dass all die Klimpereien und Dudeleien, für die Staubgold auf Albumlänge gelegentlich auch steht, großzügig verschwiegen werden. Was bleibt, ist pures Konzentrat – Musik, die auf den Patterns bewährter Formeln aufbaut, selbst aber nie formelhaft ist.

*

*Agency* oder *I'll Ride Right Up On My Mule* deuten schon an, dass es sich hierbei um Nerdcore pur handelt. Aber jedes Mal, wenn man versucht ist auszusteigen, weil nun eine Drehung Gymnasiasten-Quatsch zu viel versucht wurde, gelingt Friedberger eine erstaunliche Harmonie. Oder die Harfe dröhnt so außerweltlich, dass man im Handumdrehen schon wieder eingefangen ist.

*

A l b u m




B O R I S
*Heavy Rocks*
Sargent House / Cargo — 17.06.11

*Attention Please*
Sargent House / Cargo — 17.06.11

Text — Ulrich Gutmair

Man könnte meinen, seit die Daten in Lichtgeschwindigkeit um den Globus flitzen, wäre das globale Dorf auf denselben Takt synchronisiert. Stattdessen vermehren sich aber die Ungleichzeitigkeiten genauso wie die musikalischen Genres und die sie vermittelnden Kanäle. So sitzt man vor seinem Rechner und ärgert sich, dass einem das Trio Boris bis jetzt entgangen ist. Dabei besteht der ganze Witz von Boris darin, sich mittels eines minimalen Rockinstrumentariums von Bass, Gitarre, Schlagzeug und Stimme eine ziemlich unwahrscheinliche Kombination unterschiedlicher Genres und Traditionen der letzten vierzig Jahre Popmusik einzuverleiben. Psychedelischer Rock und Heavy Metal treffen auf Punk, New Wave, Postrock und Techno. Can hören sich eben doch anders an, wenn man Basic Channel kennt.

Boris sind Bassist Takeshi, Gitarristin Wata und Drummer Atsuo aus Japan, die dieser Tage gleich zwei Alben herausbringen und die mächtig vor sich hin brummen. *Attention Please* ist nach ihrer Welttour 2008 entstanden, wurde dann aber liegengelassen. Vor Kurzem nahm das Trio noch *Heavy Rocks* auf. Es trägt – um die Verwirrung weiter zu steigern – denselben Namen wie ein Album, das sie 2002 veröffentlicht haben. Von Europa aus besehen ist Boris ein merkwürdiger Bandname, vielleicht bedeutet er ja etwas auf Japanisch. Ihre Texte zumindest versteht man kaum, die meisten werden trotz englischer Titel auf Japanisch gesungen, und dort, wo möglicherweise Englisch gesungen wird, ist wenig zu dechiffrieren. So ist die auf *Attention Please* gern gehauchte Stimme für den unwissenden Eurozentristen auch nur eine weitere Soundquelle, was diese Musik paradoxerweise noch universeller macht.

*Attention Please* wäre mit all seinen Ideen und Melodien ein exquisites Popalbum, wenn es auf ihm nicht so viel Krach gäbe. Es weist in die frühen Neunziger zurück, wo die Anfänge von Boris liegen. Damals machten House und Techno den Blick frei für neue Klangerzeugungspraktiken der Rockmusik und eine mit einem politischen Begriff von Befreiung und Exzess verbundene Idee von Krach. *Heavy Rocks* ist formal eher dem Rock-Genre nahe, was nicht heißt, dass nicht auch auf diesem Album der Wille zu erkennen ist, einerseits Metal mit dem nordamerikanischen Punk-Kanon von Flipper bis Pussy Galore und einstigen Neo-Rock von Dinosaur Jr. bis Urge Overkill miteinander zu verschmelzen und andererseits Stücke gern mal so lang auszudehnen, bis sie schamanistische Zwecke erfüllen könnten.

Faszinierend ist, welche Formen des Rauschens dabei ineinanderbluten. Statisches aus dem Gitarrenverstärker kippt in Clicks, Cuts und andere digitale Schmutzeffekte um, der Hörer scheint sich gleichzeitig da und dort zu befinden: Mit dem einen Ohr am Gitarrenverstärker und dem anderen am Laptop. Diese Sounds bedeuten nicht nur etwas, sondern fühlen sich auch nach etwas an. Wenn beispielsweise auf *Hope*, dem zweiten Stück von *Attention Please*, das wehmütig wie Achtziger-Jahre-Postpunk vor sich hinschrammelt, plötzlich ein superschweres Metalriff dazwischengrätscht, dann ist das nicht nur ein Ausdruck des radikalen Gebrauchs popmusikalischer Zeichen, sondern auch das Aufeinanderprallen von ätherischem Noise und einem Sound, der so fett ist, dass man ihn anfassen möchte.

*

S o n g

L I T T L E D R A G O N
*Ritual Union*
Peacefrog / EMI — 23.07.11

Text — Anne Waak

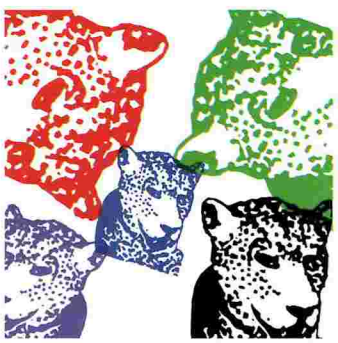
Little Dragon sind die Schweden Erik Bodin, Fredrick Källgren, Håkan Wirenstrand sowie die Sängerin Yukimi Nagano. Ihre bislang erschienenen Alben *Little Dragon* (2007) und *Machine Dreams* (2009) waren überwiegend geprägt von dreamy Elektropop, in dem sie Achtziger-Jahre-Synthieklänge mit melodiösen Hooklines vermählten. Besonders bei Letzterem kam Naganos facettenreiche Stimme zum Tragen. Diese erinnert in den Höhen mal an das leicht überspannte Kieksen eines Prince, dann wieder an das sanfte Schubidu von Erykah Badu.

Vielleicht ist es diese, in ihrer Vielseitigkeit einzigartige Stimme, die Little Dragon von ähnlich melodiefixierten Schwedenpopgruppen wie Miike Snow oder Peter, Bjorn and John abhebt und ihnen über die Jahre eine breite und erstaunlich leidenschaftliche Fanbasis verschaffte. Diese bekundet im Netz und auch sonst bei jeder Gelegenheit geradezu euphorisch ihre Liebe zu diesem seit Schulzeiten in Göteborg miteinander befreundeten Quartett. Und Fans haben Little Dragon auch unter Kollegen: OutKasts Big Boi spielte mit ihnen Material für seine kommende Veröffentlichung ein, Nagano sang für Maximum Balloon, David Siteks Soloprojekt neben TV On The Radio, und Damon Albarn brachte Little Dragon gleich doppelt auf dem letzten Album der Gorillaz, *Plastic Beach*, unter. Nicht wenige behaupten seitdem, dass die Beteiligung von Little Dragon an *Empire Ants* und *To Binge* diese beiden Songs zu den hörenswertesten des ganzen Albums machten. Und dann sang auch noch der fantastische Brooklyner Kinderchor PS 22 eine gewohnt herzzerreißende Version ihres Songs *Twice*.

*Ritual Union* stammt nun vom dritten, selbstbetitelten Little-Dragon-Album und steht exemplarisch für dessen leichtfüßige Catchiness. Das Stück knüpft an die durchaus tanzbareren Tendenzen an, die einige Songs in der Vergangenheit aufwiesen – das zackige *My Step* etwa. *Ritual Union* basiert auf einer federnden Synthesizer-Melodie, die als durchlaufender Bass fungiert. Das Schlagzeug ist für eine nervös-treibende Hi-Hat zuständig, dazu kommen Effekte, die klingen, wie eine mit der Hand gestoppte und wieder angestoßene

# Discotexte

Clubmusik mit HOLGER KLEIN



T I G E R & W O O D S
*Through the Green*
Running Back / Alive — 17.06.11

Als »naive, aber große Kunst« feierte Gerd Janson im letzten Heft das Gesamtwerk des in den neunziger Jahren erfolgreichen New Yorker House-Labels Henry Street. Mit denselben Worten ließen sich auch die Qualitäten des Duos TIGER & WOODS zusammenfassen. Die Italiener haben in den letzten Jahren mit nur drei White-Label-Maxis für eine Menge Wirbel gesorgt. Nun erscheint auf Gerd Jansons Label Running Back ihr erstes Album *Through the Green*. Wie damals bei Henry Street steht auch bei diesen beiden Herren die Arbeit mit Samples im Vordergrund. Waren die Henry-Street-Hausproduzenten Armand Van Helden, DJ Sneak oder DJ Duke die Maurermeister der Sampling-Kunst, so sind Tiger & Woods Stuckateure. Ihr Rohmaterial ist neben dem Boogie- und Electro-Funk-Sound der Achtziger nicht zuletzt das, was einst in einer Welt entstand, deren Dreh- und Angelpunkt Prince Roger Nelson war: The Time, Jimmy Jam & Terry Lewis, Alexander O'Neal oder Apollonia 6. Zunächst rechnete man Tiger-&-Woods-Platten der Re-Edit-Szene zu, doch das trifft es nicht ganz, werden hier doch meist unauffällige Passagen geloopt. Wenn es einen Wiedererkennungswert gibt, nimmt dieser auf *Through the Green* gern mal den Hintereingang. Es gibt Momente, da möchte man Tiger & Woods um den Hals fallen, bringen sie doch mit ihrem Sampling jenen Spaß zurück, der in den vergangenen Jahren irgendwo zwischen nerdigem Dub Techno, ironiefreiem Deep House und bierernstem Irgendwas-Step ganz tief versenkt wurde.

Dass Clubmusik ganz und gar nicht, wie man häufig meint, nur im Hier und Jetzt stattfindet oder gar die Zukunft vorwegnimmt, zeigt sich auch häufig bei Compilations, die weit zurückblicken. In der zweiten Hälfte der Achtziger, als House-Musik die Clubs in aller Welt und nicht selten auch die Charts eroberte, war Rare Groove ein großes Thema. Wer keinen Zugriff auf die Originalplatten hatte, wurde mit mehr oder weniger sachkundig zusammengestellten Compilations versorgt. 25 Jahre später mangelt es nicht an Werkschauen, die sich mit der frühen House-Ära beschäftigen. Hervorgetan hat sich in dieser Hinsicht das Amsterdamer Label Rush Hour. Mit *Chicago Dance Tracks* erscheint nun eine in höchstem Maße spannende Compilation mit Material von Mr. Fingers, Steve Poindexter, Adonis, Ron Hardy oder Steve »Silk« Hurley, das nie zuvor käuflich zu erwerben war. Zusammengestellt wurde *Chicago Dance Tracks* von GENE HUNT. Der ging als DJ bereits in frühen Teenagerjahren bei Ron Hardy – der zentralen Figur des Chicagoer House-Sounds – in die Lehre. Damals assistierte er Hardy im legendären Club The Muzic Box. Tonbänder mit neuen Tracks oder Mixen landeten zuerst bei ihm. Aus diesem reichen Fundus schöpft nun seine Zusammenstellung.

Eine Ewigkeit ist es her, dass die Kölner Produzentin Michaela Dippel, besser bekannt als ADA, ihr erstes und bislang letztes Album veröffentlichte. *Blondie* (2004) erschien in einer Zeit, die vom Minimal-Sound geprägt war. Ada bewegte sich am Rande dieser Szene, setzte indes schon auf ihrem Debüt mehr auf Sentiment denn auf Reduktion. Dass ihre eigentliche Domäne die Arbeit mit Songs und Harmonien ist, zeigten in den Jahren darauf diverse Maxis und Remixe. *Meine zarten Pfoten* (Pampa), ihr neues Album, spielt diese Stärke souverän aus. Den Auftakt macht *Faith*, eine verzauberte, wahrlich auf samtenen Pfoten daherkommende Coverversion eines Luscious-Jackson-Songs aus deren 96er-Album *Fever In Fever Out*. Die große Spannbreite ihres schönen Albums reicht von hippieesken Songs über Dream-Pop bis hin zu zwitscherndem Slo-Mo-House. Manchmal meint man, sich in einem Album von Everything But The Girl aus dem Hier und Jetzt wiederzufinden.

*

Schallplatte und drei schnell hintereinander abgefeuerte Pistolenschüsse. Dazu singt Yukimi Nagano in ihrem eigenartig androgynen, hochlagigen Falsett allerlei Rätselhaftes von Mätressen, weißen Kleidern und Geistern, um im nächsten Moment ein paar Oktaven nach unten zu kippen. Hier spricht sie dann fast beschwörend von Liebe, dazu ploppt das beschwingte Soundfundament weiter vor sich hin. So geht es eine Weile gutgelaunt hin und her, und ehe man sich versieht, haben Little Dragon einen vielleicht nicht gleich zum glühenden Fan gemacht, aber mit einem erfreulichen Stück Musik beschenkt.

*

A l b u m

P A T R I C K W O L F
*Lupercalia*
Universal — 17.06.11

Text — Lutz Happel

Der britische Multiinstrumentalist Patrick Wolf scheint sich unsterblich verliebt zu haben. Das hat revolutionäre Auswirkungen auf seine Kunst. In einem Interview sagte er kürzlich, sein neues Album *Lupercalia* sei extrem »ehrlich« und jeder seiner Songs beruhe auf einer »wahren Geschichte«. So viel Wille zum Authentischen, Lebensnahen überrascht, hatte man Patrick Wolf doch bis jetzt als einen früh vollendeten Meister romantisch-fantastischer Inszenierungen abgespeichert, an denen sich vorzüglich heruminterpretieren ließ.

Wir erinnern uns: Auf seinem Debüt *Lycanthropy* mutierte er als androgyner Jüngling zum Werwolf und bastelte aus dieser Großmetapher ein Songgeflecht über Initiationsriten, Geschlechterdiskurse und die Verzweiflung darüber, als seltsames einsames Tier durch die Welt wandern zu müssen. Später trat er als spätmittelalterlicher Sci-Fi-Bänkelsänger in Erscheinung. Sein musikalisches Faible für das elisabethanische Zeitalter verschränkte er mit den progressivsten elektronischen Soundquellen und trug exzentrische Outfits im *Mad-Max*- oder *Odyssee-im-Weltraum*-Look. Das letzte Album *The Bachelor* geriet dann schon weitaus weniger metaphorisch und deutete in seiner musikalischen Hinwendung zu Popentwürfen der frühen Achtziger (ABC, Roxy Music) an, dass sich Wolf nun um eine klarere, vielleicht verständlichere Musiksprache bemühen würde.

Der Werwolf wurde zu Bambi, sozusagen, zu besichtigen auf dem Cover von *The Bachelor*.

*Lupercalia*, das fünfte Album, treibt es nun so weit mit der Allgemeinverständlichkeit, dass es auf ihm nur noch ein einziges, völlig unzweideutiges Thema gibt: die Wonnen (und kleinen Irritationen) des glücklichen Zusammenseins. In *The City* beispielsweise erinnert sich Wolf – zu kristallklarem, perfekt produziertem Stadionpop – an den Tag, als er einmal nahe der Niagarafälle geküsst habe, und freut sich, dass der Geküsste nun den Schlüssel zu seinem Herzen in den Händen halte. *Time of My Life* verrät, dass er einmal wochenlang nicht angerufen wurde und deshalb sechs Tage nicht geschlafen habe. In *Together* gibt Wolf zu, dass er *es* auch allein machen könne, aber gemeinsam könnten sie *es* doch so viel besser, und in *House* jubiliert er darüber, nun endlich sesshaft geworden zu sein. Würde er heute sterben müssen, dann solle man seine Asche an jenem Ort verteilen. Er werde im trauernden Herzen seiner Liebe weiterleben.

So viel Sentiment war noch nie! Eine ähnliche Entwicklung hin zu unbedingter Glückseligkeit konnte man aber auch schon früher in der Popmusik beobachten. 1996 besang etwa Tilman Rossmy – Ex-Sänger von Die Regierung – plötzlich den *Herzweg*, den er nun zu nehmen gedenke. Später stießen andere auf *tausend Tränen tiefe* Räume in ihrem Innern. Man kann dies – genauso wie *Lupercalia* – als paradoxen Versuch verstehen, über ein vertrautes Sujet und eine eindeutige Sprache sich selbst näherzukommen. Die Frage ist nur, wie viel Nähe der Hörer aushält.

*

A l b u m

C H I C O M E L L O / N I C H O L A S B U S S M A N N
*Telebossa*
Staubgold / Indigo — 20.05.11

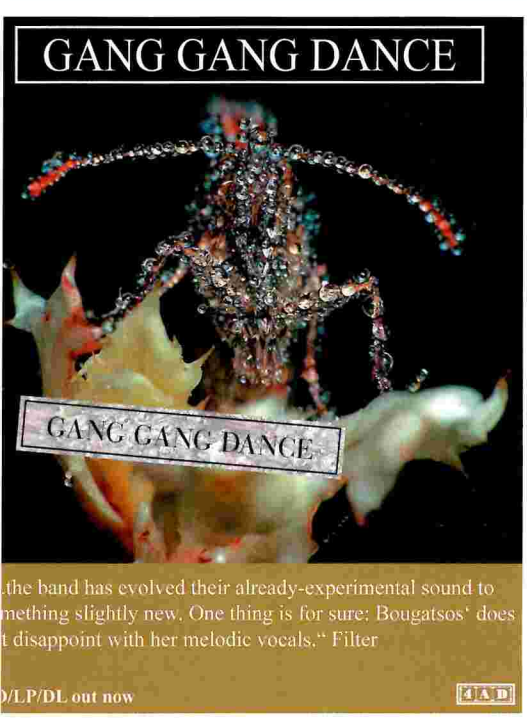
Text — Björn Gottstein

Glaubwürdigkeit ist eine denkbar dämliche Vokabel, wenn es darum geht, Musik Qualität und Bedeutung zu bescheinigen. Trotzdem muss man Chico Mello vielleicht einmal im kleinen öffentlichen oder gar privaten Rahmen erlebt haben, wo er häufig spontan einige Samba-, Bossa- oder Baião-Stücke vorträgt. Solche Auftritte wirken nie aufgesetzt oder prätentiös, sondern so selbstverständlich wie ein beiläufiges Gespräch über Fußball oder eine Zigarette auf dem Balkon. Man muss das deshalb erwähnen, weil Chico Mello nicht eigentlich Bossa-Sänger, sondern Avantgarde-Komponist ist. Er schreibt von Berufs wegen kunstvolle Partituren, hat gerade seine Doktorarbeit zum Thema Mimesis und Avantgarde vorgelegt und begeht manchmal auch charmante Verrücktheiten. Zum Beispiel stellte er einmal ein beeindruckend mit Spoilern aufgemotztes Auto auf dem Berliner Alexanderplatz ab, aus dem dann mit beängstigender Lautstärke Techno zu hören war – als ausgewiesenes Kunstwerk wohlgemerkt.

Der Komponist und Klangkünstler Mello hat nun also ein Bossa-Album eingespielt, das aber nicht kokett und augenzwinkernd den ausgewiesenen Künstler mit schönklanglicher Beiläufigkeit schmücken soll, sondern das den eigentlichen Kern seines musikalischen Denkens und Fühlens trifft. Dabei ist natürlich auch klar, dass die Klangerkundungen der Avantgarde nicht spurlos an dieser Produktion vorübergegangen sind. Zu *Telebossa* gehören neben Mello auch der Berliner Cellist Nicholas Bussmann sowie als Gäste der Kontrabassist Werner Dafeldecker und der Schlagzeuger Hanno Leichtmann – drei Musiker, die eng mit der Berliner Improvisationsszene verbunden sind und mit erratischen und verwegenen Klangexperimenten berühmt wurden. Nun haben brasilianische Musiker wiederholt die Herausforderung des Stilübergriffs gesucht, und insofern steht *Telebossa* sogar durchaus in einer Linie mit berühmten Kollaborationen wie der zwischen Caetano Veloso und dem New Yorker Noise-Gitarristen Arto Lindsay.

Gleichwohl haben Mello und Bussmann keine substanziellen Eingriffe vorgenommen. Zwar haben sie die Originale von Noel Rosa (*Século do progresso*), Lamartine Babo (*Eu sonhei que tu estavas tão linda*) und Pixinguinha (*Ingenuo*) zum Teil grundlegend verändert, indem sie Metren verschoben oder ganze Formteile zerlegt haben. Aber der Gesang und die Gitarre, die melancholische Leichtigkeit des Bossa – das bleibt auf *Telebossa* weitgehend intakt. Bussmann begleitet Mello sparsam, ja fast zaghaft, während die perkussiven und elektroakustischen Klangeffekte eher den Hintergrund einfärben, als dass sie den musikalischen Verlauf selbst prägen. *Telebossa* ist sicher eines der originellsten und schönsten Alben im Referenzbereich südamerikanischer Musik, die in den letzen Jahren aus Berlin gekommen sind. Und trotzdem hätte man sich noch ein wenig mehr Mut gewünscht, als es darum ging, verschiedene Genres durchlässig zu machen.

*




~ BON IVER ~

Der lang erwartete Nachfolger **„Bon Iver"** zum grandiosen Debüt „For Emma, Forever Ago" ab 17.06. als CD/LP/DL

**Bon Iver live:**
30.10. Köln, 01.11. Berlin, 06.11. Hamburg
4AD

Im September veröffentlicht THOMAS MEINECKE bei Suhrkamp seinen neuen Roman *Lookalikes*. Dieser spielt zum einen auf der Düsseldorfer Shoppingmeile Königsallee und beobachtet dort Doubles von Josephine Baker, Serge Gainsbourg, Marlon Brando, Elvis Presley, Justin Timberlake und Shakira bei dem Versuch, ihre Ähnlichkeit mit den berühmten Namensträgern produktiv zu machen. Zum anderen ist *Lookalikes* ein Palimpsest auf *Xango* und *Explosion*, zwei Bücher des großen deutschen Schriftstellers und Ethnographen Hubert Fichte (1935–1986). Wie Fichte, der in den frühen Siebzigern die synkretistischen Religionen Südamerikas erforschte, zeigt sich Meinecke – der in *Lookalikes* selbst zur Romanfigur wird und in der dritten Person auftritt – fasziniert von den Ritualen des Candomblé, einer Religion, die in Brasilien noch heute praktiziert wird und auf afrikanische Kulte zurückgeht. In diesem exklusiven Vorabdruck – bebildert mit Fotografien von Michaela Melián – begleiten wir Meinecke nach Salvador da Bahia , wo er seiner ersten Candomblé-Zeremonie beiwohnen wird. Vorfreudig gespannt im Flugzeug sitzend, blättert er noch einmal in Fichte hinein …

# *LOOKALIKES*

# von Thomas Meinecke

**Bilder — Michaela Melián**

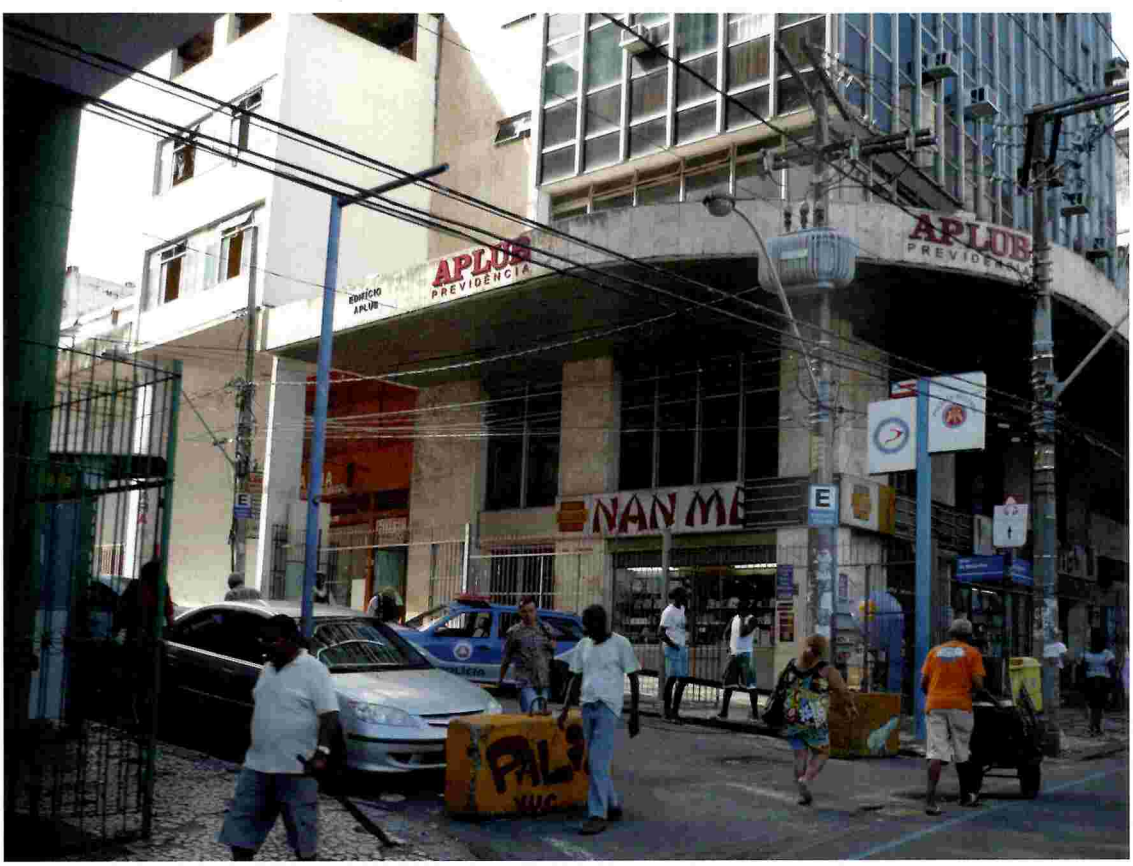
Thomas Meinecke liest Hubert Fichte:
*Xango. Die afroamerikanischen Religionen.*
*Bahia. Haiti. Trinidad.*

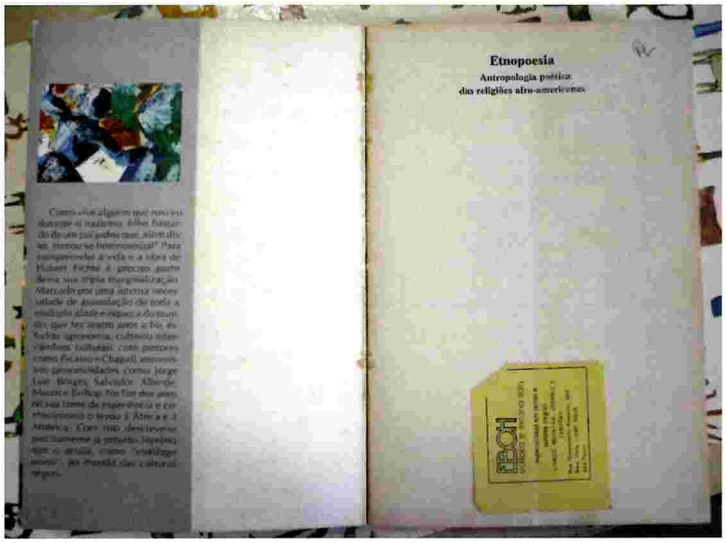
*Klappentext*: Religion wird hier nicht aufgefaßt als eine atavistische Funktion in einer säkularisierten Umwelt; Synkretismus wird verstanden als psychodramatische, ästhetische Gegenbewegung innerhalb der Elendsviertel eines Kontinents, als eine Gegenbewegung, die der Pop Art, dem Surrealismus, dem Straßentheater, der Psychoanalyse verwandt ist und diese alle existentiell und formal übertrifft. Hubert Fichtes Texte versuchen eine Verbindung herzustellen zwischen Poetik und Ethnologie. Damit folgen sie einer Folgerung von Lévi-Strauss, daß eigentlich die Dichter über anthropologische Zusammenhänge berichten sollen.

*Notizbuch*: Es geht um Erstaunen und Entsetzen, zum Ausdruck gebracht vermittels eines offensiv *oberflächlichen*, auf wissenschaftliche Systematik verzichtenden und lyrisch beseelten, wie ein Tonkopf (beziehungsweise dessen Nadel) *empfindlichen* Abtastsystems (der Autorfunktion Hubert Fichte), mit dem das Bourgeoise (auch der Faschismus) überwunden werden könnte.

Der *Popliterat* Meinecke, durch die Unruhe seines Sitznachbarn aus der Lektüre geraten, hat sich in die kontemplative Betrachtung seines Lesezeichens versenkt: Leonore Maus bekannte Photographie von Hubert Fichte, ihrem nicht *nur* schwulen Lebensgefährten (für den und die ausgedehnten Weltreisen mit ihm sie lange zuvor ihre Familie verlassen hatte), 1980 in London, der hamburgische *Pionier der Popliteratur* im langen, schwingenden Pelzmantel (seiner Mutter, wie Bernd Cailloux nahelegte), *Swinging London revisited*. Thomas Meinecke hatte den schwingenden Pelzmantel *seiner* Mutter damals längst durch die partisanisch und maskuliner anmutenden Monturen des Post-Punk ersetzt. (Die Mäntel englischer Müllarbeiter, zum Beispiel.)

Zum *Tourismus*, um die Adresse von Pierre Verger (den Fichte mit P. abkürzt) zu erfahren, dem weißen Papst des schwarzen Candomblé. Ein zitternder Angestellter mag mir die Adresse nicht nennen und mag sie mir nicht nennen. Er gibt mir zu verstehen, wo P. wohnt. Ohne sich zu kompromittieren. Er zittert wieder. Was hat er nur? In welcher Maschinerie hängt der Mann und zappelt, erbarmungswürdig und erbärmlich? P. wohnt in Vila América, einer Siedlung aus Lehmhäusern mit kleinbürgerlichen Zementfassaden gelegentlich. Nicht alle haben fließend Wasser und Abflußrohre. Man muß durch einen verwilderten Garten rufen. P. kommt. Ein Mann um die sechzig. Bis zu den Hüften buddhaartig nackt, um den Unterleib ein afrikanisches Batiktuch. Er empfängt mich mit ironischem Mißtrauen. Vielleicht gefällt ihm mein Akzent. Er führt mich in sein Arbeitszimmer, wo Lehmstaub die wenigen Reisekisten und die Regale bedeckt. Ein paar afrikanische Kultplastiken, zwei primitive Bilder. Der ehemalige Photograph P. lebt fast unter den gleichen Bedingungen wie seine proletarischen Nachbarn. Er bietet mir Zuckerrohrschnaps an, mit Zitrone, *Batida*, er redet von seiner Arbeit. Er photographiert gar nicht mehr. Er lebt nur noch als Religionswissenschaftler und Ethnopharmakologe. Er schreibt an einer umfangreichen Kartei und registriert die Anwendung afrikanischer Pflanzen in den Candomblés von Bahia. Ein junger Afrikaner sitzt stumm bei unserem Gespräch. *Er hilft mir im Haushalt.*





Antonio, der schweigsame Gehilfe von P., führt uns in den Candomblé von Camilo auf dem gegenüberliegenden Hügel. Hier ist es bunt und theatervoll. Karnevaleske Götterkostüme. Leonore darf photographieren. (Erschreckt läßt Thomas Meinecke das Buch in seinen Schoß sinken. Wer soll denn *Leonore* sein? Bislang kennt er Leonore Mau aus Fichtes Romanen nur als Irma. Ist Jäcki denn in *Xango* Hubert in der ersten Person? Thomas erwägt erstmals, sich selbst als Romanfigur *in der dritten Person* und unter seinem tatsächlichen Namen einzuführen. Gewöhnungsbedürftiger, irritierender Gedanke.)

Der Anflug auf Salvador da Bahia inmitten tief über dem Atlantischen Ozean treibender tropischer Regenwolken. Der Pilot läßt die Triebwerke unheimlich aufheulen, dann die Maschine abrupt unter die Wolkendecke absacken, an der nun der rötlich flackernde Widerschein zweier großindustrieller Fackeln dramatische, beinahe infernalische Effekte freisetzt. Das Flugzeug beschreibt eine Schleife über der *Baía de Todos os Santos*, fliegt dann sehr niedrig auf die Skyline der Zweimillionenstadt zu. Erkennbar die Slums, die *Favelas*, die (wie granuliert) kleinteiligen Quartiere der Armen zwischen den meist schmalen, aber monumentalen Hochhäusern der Reichen. Thomas Meinecke zieht einen Zettel aus seiner Hosentasche, die ausgedruckte letzte Mail von Frau Kannengiesser (*Goethe-Institut Salvador-Bahia*), die ihn in wenigen Minuten vom Flughafen abholen wird: *Ich bin sehr groß, knapp unter 30 und habe braune Haare, normalerweise rage ich ein bißchen über alle anderen hinaus.☺ Wir verpassen uns schon nicht.*

Im Taxi mit Frau Kannengiesser. Rasante Fahrt, rote Ampeln werden prinzipiell mißachtet. Von der enormen Niederschlagsmenge überflutete Fahrbahnen, abenteuerliche Fußgängerbrücken, die unter der sich neben der Stadtautobahn durch die Viertel schlängelnden Bauruine der Hochbahn hängen, dann der Stadtsee mit seinen Candomblé-Figurinen. Links müßte hier nach ein paarhundert Metern das Armenviertel Vila América kommen, rechts liegt der feinere, als sicher geltende Stadtteil Vitória, in den das Taxi jetzt einbiegt (sicher, bis die Anwohner um 21 Uhr in ihren turmhohen Anwesen verschwunden sind und unten die Crack-Szene die Straße übernimmt; es wird hier ja schon gegen 18 Uhr binnen weniger Minuten stockdunkel, die Sonne *plumpst* geradezu in die Bucht).

Wiebke Kannengiesser hat ihre Magisterarbeit in Deutschland über Hubert Fichte und Pierre Verger geschrieben, unter einer gewissen Einbeziehung Jacques Derridas, die sich Thomas Meinecke logisch am liebsten sofort erläutern lassen würde, doch da rollt das Taxi in der Avenida Sete de Setembro schon vor das *Hotel Sol Victória Marina*. Bedienstete eilen herbei und schleppen die schweren Koffer zur Rezeption (am Flughafenzoll hatten vor allem die vielen mitgeführten Bücher des Einreisenden den Argwohn der Beamten erregt). Im 25. Stockwerk (Blick über die Allerheiligenbucht, über die zahlreich auf Reede liegenden Seeschiffe hinweg, zur schemenhaft erkennbaren, tropisch grünen Insel Itaparíca, aber auch bis zu den in der soeben noch überflogenen Ferne züngelnden Fackeln der petrochemischen Industrie) bezieht der hamburgische Autor sein von der *Fundação Pedro Calmon* finanziertes Appartement.

—

Brüllende Hitze, stechende Sonne beim Hinaufgehen der Avenida. Aus den fliegenden Regenschirmhändlern sind fliegende Sonnenschirmhändler geworden. Unglaubliches Geschrei der Verkäufer in den Ladeneingängen, viele von ihnen mit Mikrophon und fettem Lautsprecher. Drastisch proportionierte Schaufensterpuppen. Die Preise stets dreigeteilt (weil hier alle in Raten zahlen): 3 x 16 Real für ein paar Schuhe.

Thomas Meinecke ist jetzt eine Romanfigur.

Der Stipendiat läßt sich die Endstationen der im Verkehrsgewühl passierenden Busse auf der Zunge zergehen (läßt sie gleichsam auf Hubert Fichtes Zunge zergehen, der diese Vokabeln auf den Tondokumenten, die Thomas besitzt, in lustvoller Appropriation beinahe musikantisch umzusetzen pflegte): *Bonfim, Itapuã*. Die jetzt ungemein belebte obere Avenida kannte der Deutsche bislang lediglich als (von vereinzelten weiblichen Prostituierten vor heruntergelassenen Rolläden abgesehen) ausgestorbenen Abschnitt von nächtlichen Taxifahrten.

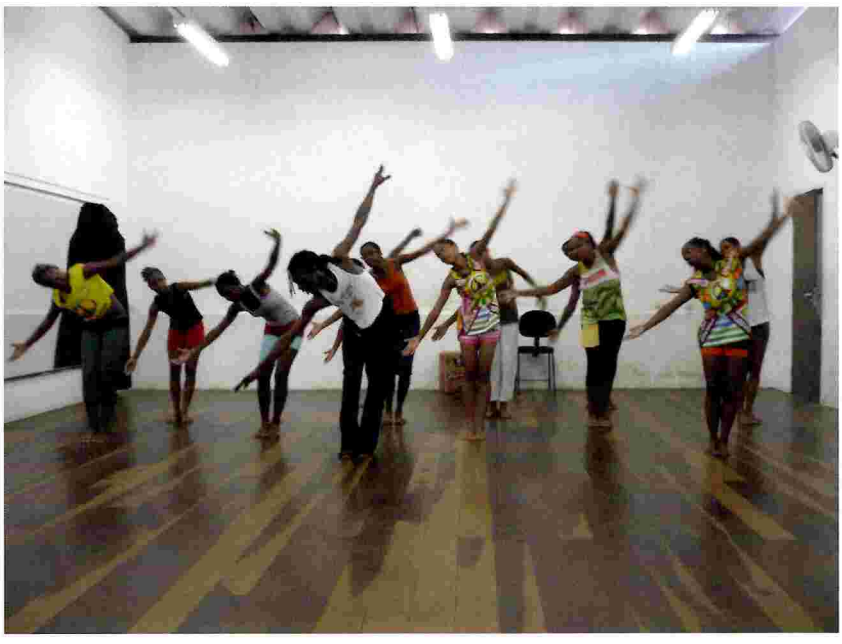
Jetzt aber wimmelt es vor den schlauchförmigen Geschäften, eigentümliche Gerüche absondernden, stickigen Einkaufszentren und zwei, drei gekühlten Warenhäusern, die hinter den Rolläden nicht zu erahnen gewesen waren (und auch eine eher einkommensschwache Kundschaft im Auge haben), auf dem schmalen Gehweg von ambulanten Barbieren, geräderten Miniaturküchen und Straßenhändlern, die gefälschte Waren, Kopien prestigeträchtiger Markenprodukte führender Hersteller aus der nördlichen Halbkugel, feilbieten. (Die nächtlichen Prostituierten sind allerdings, laut Wiebke Kannengiesser, auf den zweiten oder dritten Blick ebenfalls nicht echt, nämlich Männer mit allem anatomischen Drum und Dran.)

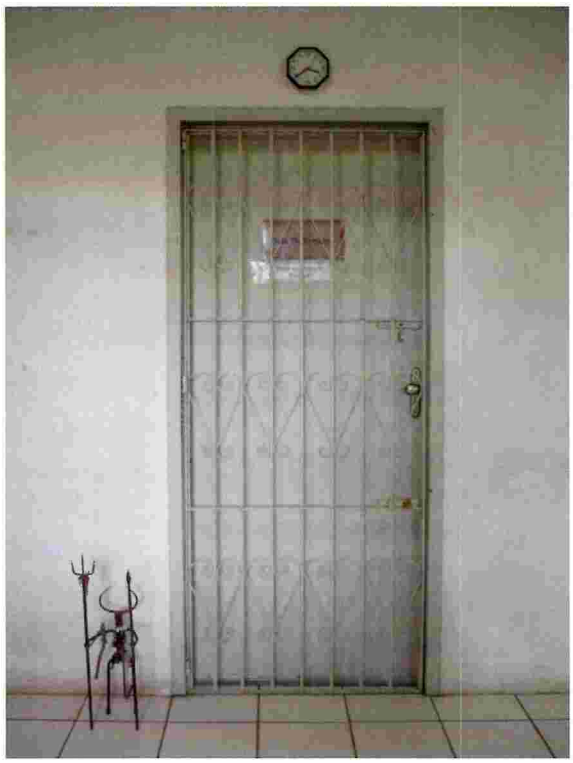
Nach einer halben Stunde gelangt der Spaziergänger in die pittoreske obere Altstadt, den Pelourinho, den er bislang eben nur nächtens erlebte, gerät unter Touristen, Teilnehmer internationaler Kreuzfahrten, wird sofort von Bettlern bedrängt, angefaßt, sucht die ambivalente Nähe schwer bewaffneter Polizisten, kehrt um und fühlt sich erst in den unbewachten Straßen wieder sicher, vor denen man ihn in Deutschland ausdrücklich gewarnt hatte, in denen er weit und breit der einzige Weiße und damit auf eigentümliche Weise legitimiert ist: *Der hat hier etwas zu tun*. Tatsächlich bleibt er auf seinem weiteren Weg ganz und gar unbehelligt und wird nicht einmal von dem ihm im Gedränge entgegenkommenden Verrückten wahrgenommen, der gestern in den Hof (und die Toilette) des *Goethe-Instituts* vorgedrungen ist und unter den Arkaden, ausladend gestikulierend, in verschwörerischem Ton auf ihn eingeredet hat, bis er von dem Küchenpersonal entfernt wurde: einem älteren, sehr hageren Crackhead, der tatsächlich, auch heute wieder, eine (wer weiß wo organisierte) speckige Jacke mit der rückwärtigen Aufschrift *Segurança* trägt.

—

Thomas Meinecke wird an der *Celebração a Mutalombô* auf dem Terreiro Mokambo teilnehmen.

Wiebke Kannengiesser hat den Schriftsteller telephonisch angemeldet und würde, sehr zu dessen Erleichterung, auch gern in den Tempel mitkommen. Es müsse nur noch geklärt werden, ob man den etwas abgelegenen Terreiro Mokambo nicht nur sicher erreichen, sondern auch ohne Probleme von diesem wieder in die Stadt zurückgelangen könne. Wiebke hat ihren Mann Isaac in der *Fundação Pierre Verger* kennengelernt, ihre Magisterarbeit im westfälischen Münster vervollständigt und ist dann schleunigst hierher zurückgekehrt. Isaac ist in der Vila América aufgewachsen,





nahe Vergers Haus, in dem der seit 1960 lebte. 1988 begründete der berühmte Photograph und Ethnologe seine Stiftung (im Alter von 86 Jahren) und etablierte auf dem Grundstück sukzessive das Archiv, Forschungszentrum und die Verwaltung. 1996 starb Pierre Verger, zehn Jahre nach dem um 33 Jahre jüngeren Hubert Fichte. Isaac ist ein zierlicher Mann, trägt kurze geflochtene Haarsträhnen und ein modernes Hütchen (ohne das ihn Thomas noch nicht gesehen hat). Er beherrscht Portugiesisch und Französisch, Thomas nur Deutsch und Englisch. (Aber er kann mit Isaac ein bißchen auf *Französisch* radebrechen, wenn Wiebke gerade nicht zugegen ist.)

Isaac steht bereits an der vielspurigen Avenida Vasco da Gama, als der *VW-Bus* des *Goethe-Instituts* den Schriftsteller am Straßenrand absetzt. Freundschaftliche Begrüßung, die üblichen Brocken Französisch, und schon geht es die sehr steile Straße in die *Favela* hinauf, eines der alten Armenviertel der Stadt, zwar von Stromleitungen durchzogen, aber es ist nur für wenige erschwinglich, auch Strom zu beziehen, sagt Isaac. Er springt in eine kleine Bar, holt noch eben etwas dort ab, und in der nächsten Gasse nach rechts liegt auch schon, nach einigen Treppenstufen, die *Fundação Pierre Verger* mit ihrem zentralen, idyllisch unter Bäumen gelegenen, *altrosa* getünchten Anwesen, Vergers vor fünfzig Jahren erworbenes Wohnhaus, das er bereits zu Lebzeiten aufstockte und zum Sitz der Stiftung ausbaute. Isaac zeigt Thomas die einfachen Räumlichkeiten, das Photo-Archiv, stellt ihm den Restaurateur und den Archivar der Negative vor. (Leider ist die Klimaanlage des Archivraums für die 60000 Negative Vergers seit einem Monat außer Betrieb; um sie reparieren zu lassen, fehlen zur Zeit die finanziellen Mittel.)

Dann erscheint, aus einem schmalen Nebengebäude (dem Forschungszentrum) tretend, Angela Lühning, die Direktorin der Stiftung, Musikethnologin, vormittags Professorin an der Universität, nachmittags hier (und nachts schläft sie in einem gelben, dreieckigen Haus, das an der Gasse schräg gegenüber steht, das sie in den 1980er Jahren, als Pierre Verger noch lebte, mit dem sie jahrelang, auch nach ihrer Promotion, zusammenarbeitete, erworben hat). Sie bittet den Besucher in das Schlaf- und Wohnzimmer des Ethnologen. Hier hat Hubert Fichte seine Interviews gemacht. Thomas erkennt das einfache Bett von Photographien wieder, den Kittel (*die Batikbluse des queeren Franzosen*), die Doppelaxt. Keine Fensterscheiben, lediglich Gitter, was einen angenehmen Durchzug erzeugt, die Decke besteht aus nichts als den luftig verlegten Dachziegeln. Frau Lühning und Thomas Meinecke nehmen an Pierre Vergers Tisch aus dunklem Holz Platz, und der Besucher versetzt sein *Olympus*-Diktiergerät in den Aufnahmemodus. Der Schweiß seiner Unterarme benetzt die Tischplatte, was ihm ein bißchen unangenehm ist.

Zwei Stunden später führt Frau Lühning den Schriftsteller über das Gelände, weiter den steilen Hang hinan, zu einer ehemaligen Autowerkstatt (aber wie sollte man denn ein defektes Auto hierher überhaupt abschleppen können?), die man für teures Geld (2000 Real pro Monat) anmiete, um der lokalen Jugend Workshops anzubieten. Isaac sei ihr auch quasi zugelaufen. Sie wollte ihn gern in der Fundação beschäftigen, jetzt sei er hier Buchhalter, eine kaufmännische Ausbildung habe er nicht absolviert.

Thomas und Isaac sehen und hören sich den Kurs über afrikanischen Tanz an. Der Leiter, Negrizu, (Dreadlocks, sehr hager, sehr schwarz, sehr freundlich, er redet Französisch mit Thomas) ist schon über 40 Jahre alt, raunt Issac Thomas zu. Fünfzehn Tanzende, Jugendliche, drei Jungen, zwölf Mädchen, eine davon in Bewegungen und Gelenkigkeit *total Josephine Baker*, denkt Thomas, der durch die Musik abermals in einen *clubbigen Vibe* gerät. Auf dem betonierten Vorplatz der ehemaligen Werkstatt hat sich ein geradezu beschaulich wirkendes, nachbarschaftliches Leben entwickelt: arme, redliche Leute, die sich unterhalten, lesen, Spiele spielen. Es gibt einen Trinkwasserspender. Isaac beschafft Popcorn in bunten Plastikbechern. Aber seit rund zwei Jahren kommt eben auch die Crack-Szene hierher, sagt Angela Lühning. Was kann man da machen, fragt der Besucher. *Ja, was kann man da machen*, erwidert die Direktorin. Der Gast bittet sie, kurz auf die Straße hinaus treten zu dürfen, er will hier ja keine unsichtbaren Grenzen überschreiten, aber natürlich darf er.

In einem angenehm gekühlten Raum des ehemaligen Werkstattgeländes befindet sich auch eine kleine Bibliothek für die Leute aus dem Viertel. Ein etwa achtjähriger Junge hat vor sich einen dicken Wälzer aufgeschlagen. Isaac stellt Thomas seine kleine Schwester vor, die zufällig auch anwesend ist. Wahrscheinlich sind hier alle Mädchen in Isaac verliebt. Dann präsentiert Angela Lühning die *richtige* Bibliothek, die private Bibliothek Pierre Vergers sowie die der heutigen Stiftung (in dem erweiterten Wohnhaus). Einzelne Bücher werden aufgeblättert: Hier die Initialen *PV* und einige handschriftliche Anmerkungen in *Etnopoesia,* Hubert Fichtes auf Portugiesisch erschienenem Kompendium zur Ethnologie, hier Vergers Band über die Villen im portugiesischen Kolonialstil, die sich von hier zurückgekehrte *Sklaven in Lagos errichteten*. Die sehen aus wie die noch vereinzelt zwischen den Hochhäusern der Avenida Sete de Setembro herumstehenden verfallenen Landhäuser aus dem 17. und 18. Jahrhundert, (in die sich die Sklavenhalter-Elite aus hygienischen Gründen zurückzog). Interessanter Reflux, findet der Gast, Vergers Worte, ergänzt die Gastgeberin: Flux und Reflux. (*Flux et reflux de la traite des esclaves entre le Golfe de Bénin et Bahia de Tous les Saints.*)

Isaac schüttet sich aus vor Lachen, als er Angela Lühning deutsch reden hört. Es beginnt bereits dunkel zu werden, Thomas fragt nach einer Toilette und bekommt Pierre Vergers private Toilette (mit Dusche) zugewiesen. Isaac möchte Thomas unbedingt noch einen Ausblick über das Viertel verschaffen. Er läuft mit ihm einige Häuser weiter, alle, die ihnen begegnen kennt er, knufft er, einem wirft er lachend seine zerknüllte Zigarettenschachtel auf die Windschutzscheibe. (Daß man durch diese Gasse überhaupt mit Autos fahren kann, wundert sich der Besucher, und wenn einem nun jemand entgegenkommen sollte?) Unglaublich belebtes Viertel, gibt Isaac Thomas zu verstehen. Allerdings. Dann verschwinden die beiden in einem Hauseingang, und es geht schmale steinerne Stiegen nach oben, wobei sich einzelne Einblicke in bescheidene Wohnräume ergeben, und schließlich landen sie auf der Dachterrasse, grüßen einen Freund Isaacs, der dort schläfrig auf einer unbezogenen Matratze liegt, und genießen den atemberaubenden Ausblick über das verschachtelte und improvisierte, *inoffizielle* Häusermeer. Thomas fragt, ob man von hier aus vielleicht auch sein Haus sehen könne. *La maison de ma mère?* Oui. *Là-bas*, ziemlich weit unten, in Richtung der breiten Schnellstraße, die hier zwei große, miteinander verfeindete *Favelas* durchschneidet.

Dort erscheint es dann zunächst unmöglich, ein Taxi herbeizuwinken. *Die wollen hier alle nicht anhalten. Keinen von hier an Bord nehmen.* (Isaac kann sich ein bißchen darüber aufregen.) Schließlich hält doch eines, ein sehr kleines Taxi, dessen Fahrer zunächst extravagant vor sich hin singt, dann einen Tonträger mit *Purple Rain* ins Armaturenbrett schiebt (und das Lied durch die heruntergelassenen Scheiben nach draußen donnern läßt). Schwer zu interpretierende zwischenmenschliche Szenen in der jetzt fortgeschrittenen Dämmerung rechts und links der

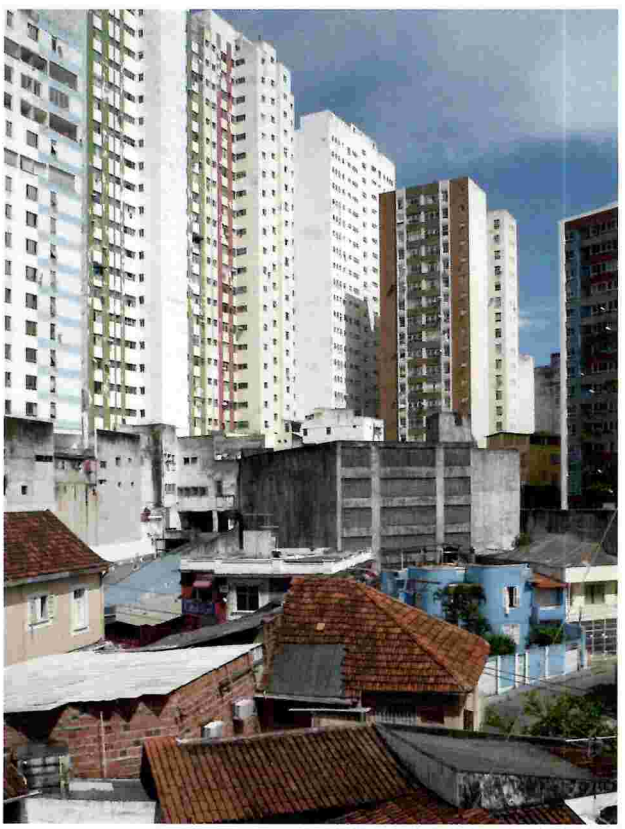
vom Berufsverkehr verstopften Avenida Vasco da Gama. Am Dique do Tororó (dem von Holländern vor 300 Jahren angelegten Stadtsee mit seinen im Wasser stehenden heutigen Orixás-Statuen). *Menschenaufläufe* an sämtlichen Bushaltestellen.

—

Jackson fährt mit Wiebke Kannengiesser und Thomas Meinecke auf der Avenida Paralela an gigantischen Shopping-Malls vorbei in Richtung Flughafen, läßt das Regierungsviertel links liegen, macht bei der *Shopping Paralela* einen U-Turn, passiert einen Rummelplatz (dessen Attraktionen sich ihren illuminierten Schriftzügen nach als in Deutschland ausgediente Fahrgeschäfte herausstellen), und biegt dann in das sich nördlich den Hang hinaufziehende Viertel ab. Eine proletarisch anmutende Gegend, *gar nicht so übel*, merkt Thomas erleichtert an, aber dann biegt Jackson von der Rua Mocambo in unbefestigte Straßen ein, steile, extrem unebene Lehmpisten, die zwischen vereinzelten armseligen Anwesen auf und ab führen, bis auch der *Google Maps*-Ausdruck aus dem *Goethe-Institut* nicht mehr weiter hilft, der Fahrer die Scheiben herunterläßt und einzelne Gestalten, die in seinem Scheinwerferlicht auftauchen, nach dem *Candomblé* fragt. Alle kennen es, alle geben bereitwillig Auskunft (es gibt keine Straßenschilder), bis schließlich das weiß getünchte Tor zum *Terreiro Mokambo* erreicht wird. Jackson schaltet den Motor seines Taxis aus. Schier endlos die Reihe der parkenden Autos an der schmalen Straße. Der hypnotische Sound der Congas liegt in der Luft über der steilen steinernen Treppe, die durch ein Stück Tropenwald zu den Tempelgebäuden hinunterführt. Jackson läßt seinen Wagen wieder an, macht ein aufmunterndes Handzeichen (Daumen hoch) und fährt nach Hause, wo er auf Wiebke Kannengiessers Anruf warten wird. Es hat schon angefangen, offenbar, sagt Thomas. Zum Glück, antwortet Wiebke, dauert nämlich oft ewig, bis die anfangen.

Der Versammlungsraum ist nach einer Seite hin offen, geht in eine überdachte Veranda über, auf der diejenigen Gläubigen stehen und sitzen, die nicht aktiv an der Zeremonie teilnehmen. Wiebke und Thomas stellen sich dazu. (Sie sind nicht die einzigen Weißen.) Auf dem Innenhof die gold gewandete Statue der Heiligen, der dieses Candomblé angolanischer Ausrichtung (neben einer Gottheit namens *Tempo*) in erster Linie gewidmet ist: *Nkisi Dandalunda*. Die hält einen Spiegel vor ihr Antlitz, offenbart aber gar kein Antlitz, was ein bißchen unheimlich wirkt. Keine einzige dem Christentum entliehene Ikonographie ist auszumachen, das alles ist *sehr afrikanisch* hier. (Angola liegt ja auf gleicher Höhe am anderen Ufer des Atlantiks.) Ein Verkehrsflugzeug nach dem anderen schwebt tief über das Viertel hinweg. Auf den Fußboden wurden Laubblätter gestreut, barfuß und in Weiß gekleidet sind die zu den drei Atabaques (rituell umkleideten Congas) und Agogô, auch Gun (der doppelten Kuhglocke) sowie den gesungenen Zeilen des Pai de Santo im Kreis herum Tanzenden. Der Pai, Anselmo José da Gama Santos, ist von ozeanischer Ausstrahlung, mit einem langen Zopf auf dem Rücken. Seine Meßdiener erwecken den Eindruck, von gleichgeschlechtlichem Begehren geleitet zu werden. Die leitende Meßdienerin ist von stolzer (an Erykah Badu gemahnender) fraulicher Schönheit. Als ziemlich bald die erste Tanzende in Trance fällt, präsentiert Wiebke Thomas ihren *von einer Gänsehaut überzogenen* Arm.

Es werden dann noch bestimmt zehn weitere Gemeindemitglieder (ungeachtet ihres genetischen Geschlechts) durch höhere Kräfte in Besitz genommen. Jedesmal applaudieren die Anwesenden (es gibt allerdings auch im Innenhof plaudernde Mütter mit Babys auf den Armen), attestieren die Rechtmäßigkeit des Phänomens. Wiebke erzählt von einer Französin, der dies



widerfuhr, obwohl sie nur zuschauen wollte. Fichte habe die in seinem Roman *Explosion* ausführlich interviewt. Kein Geistlicher und keine Geistliche des Candomblé hat sich ihren Beruf (ihre Berufung) selbst erwählt. Irgendwann während der dreistündigen Feierlichkeit bietet Thomas Wiebke das *Du* an. Beide können die ganze Zeit nicht unterscheiden, wer eingeweiht ist (bereits Filho oder Filha de Santo ist) und wer noch nicht, wer von den zum Teil auch vorübergehend in den Innenhof ausreißenden Besessenen jetzt von einer afrikanischen Gottheit (Orixá) und wer von einem indianischen Geist (Caboclo) in Besitz genommen wurde.

Undurchsichtig auch die, die seit einiger Zeit apathisch auf dem Boden kauern, findet Thomas, während die anderen ja in den Nebenraum gebracht wurden, um später, in das Prachtgewand ihrer Gottheit gekleidet, wiederzuerscheinen. Unter den Apathischen am Boden befinden sich auch zwei Männer, die bei Bewußtsein sind und eher unzufrieden (unbefriedigt) in die Runde blicken. Dafür kippen neben ihnen zwei deutlich weggetretene (bislang sitzende) Frauen um und liegen nunmehr der Länge lang da. Dienerinnen rütteln an ihnen und breiten dann weiße Leintücher über ihren Leibern aus, als seien sie tot.

In *Xango* läßt sich wohl nachlesen, diese Verhüllten seien die soeben neu von den Göttern (was hieße: nicht von Geistern) Erwählten. (Aber Fichte hat ja auch manches durcheinandergebracht.)

In der Sitzreihe neben Wiebke und Thomas ein junger Typ, ganz in Weiß, nervös wirkend, immer wieder sich erhebend, einmal sich an ihnen vorbeidrängelnd, kurz auf der Tanzfläche unterkommend, dann zu seiner Freundin, der er andauernd reumütig Seitenblicke zuwirft (und die das alles zum ersten Mal zu erleben scheint), zurückkehrend. (*Ein Berufener.*) Als die aus Afrika eingekehrten Gottheiten, grunzend, quiekend, in Glanz und Gloria (von knatternden Feuerwerkskörpern im Innenhof begleitet) im Kreis tanzen, gibt es für ihn kein Halten mehr. Er stürmt nach vorn, fällt dem Pai de Santo in die Arme, nimmt zunächst auf einem thronartigen Stuhl an der Wand Platz, schmettert die Bantu-Gesänge lauter als alle anderen und wirft sich dann in die tanzende Menge, zwischen die Götter, beginnt synkopisch (nahezu triolisch) zu den Trommeln (Rum, Rumpi und Lé) zu zucken, eine mit durchgedrücktem Rücken nach vorn abgeknickte Haltung einzunehmen (wie ein Huhn), um dann die Arme auszubreiten und die Augäpfel nach oben zu verdrehen. Thomas stößt Wiebke an: *Total wie in diesen Filmen. Schau dir mal seine Freundin an.* Die Freundin sieht ihrem Freund zuerst ungläubig, dann sichtlich entgeistert zu. Als er in seiner Trance von Tempeldienerinnen in einen Nebenraum geleitet wird, erhebt sie sich, tritt in den Innenhof hinaus und verschwindet.

Langsam beginnt sich die *Celebração a Mutalombô* aufzulösen. Die Trommeln verstummen auf Dauer, die Gottheiten werden zur Ruhe gelegt (die Besessenen werden sich nach ihrem Erwachen an nichts erinnern), eine der zugedeckten Apathischen wird in kataleptischer Starre wie ein Brett (nach wie vor zugedeckt) hinausgetragen. Wiebke ruft Jackson an. Der junge Berufene erscheint, aus seinem *Zustand* erwacht, fragt nach seiner Freundin, seine Bekannten zucken bedauernd mit den Schultern. Er wirkt dann aber, als er mit seiner Clique zusammensitzt, kalte Limonade ausgeschenkt und warmes Essen herumgereicht wird, durchaus ausgelassen. (Er wird auf dem Tempelgelände einziehen und hier seine Bestimmung finden.) Erst im Juni soll es im Terreiro Mokambo wieder eine Zeremonie geben, ein *Início*, zu dem nur die engste Gemeinde Zutritt haben wird. Hubert Fichte und Leonore Mau wollten ja genau zu solchen *internen* Veranstaltungen unbedingt zugelassen werden. Sie wollten das Blutopfer sehen, *das Blutbad*, sie wollten es photographieren. (Und man tanzte ihnen dabei ganz schön auf der Nase herum.) Der Literaturwissenschaftler Peter Braun schreibt, Fichte habe *sein ethnographisches Wissen als verfremdende Deutungsfolie für die literarische Darstellung seines eigenen Lebens eingesetzt.* In der Bluttaufe wollte er auch ein *Orgien- und Mysterientheater*, wie es damals stark in Mode war, erleben. Das Blutbad fasziniert vielleicht deshalb jeden von uns derart, spekulierte Hubert Fichte im

*Zeit-Magazin*, weil wir meinen, daran bewußt das Blutbad unserer eigenen Geburt nachzuvollziehen. Och nö, denkt sich Thomas, der den Schriftsteller Fichte dem Journalisten Fichte vorzieht, und dem es hier eher ganz stark um *Oberflächen des Immateriellen* geht, um die zeichentheoretische Wollust der *Transsubstantiation*, und um nicht polytheistisch begründete unsichtbare Gottheiten dreierlei Geschlechts, die sich im Rascheln des Laubs oder der gekräuselten Oberfläche des Wassers offenbaren (wenn sie nicht gerade in unsere bereitwilligen Körper fahren).

Thomas und Wiebke treten den Rückzug an, gehen die steinernen Stufen entlang des tempeleigenen tropischen Regenwäldchens (das nach Einbruch der Dunkelheit von den Geistern der Toten bevölkert sein soll und deshalb um diese Tageszeit lieber nicht betreten werden sollte) nach oben und erwarten den treuen Jackson.

Anscheinend hat es stark geregnet, die Straßen der Vila Dois de Julho sind noch ganz naß, die Saturday Night People im Viertel unter die Planen ihrer Straßenbars geflüchtet. Das haben wir vor lauter Trommeln und Flugzeugen gar nicht bemerkt, sagt Thomas. Wiebke glaubt aber, zwischenzeitlich einen angenehm kühlen Luftzug verspürt zu haben. Auf der Fahrt zurück ergeht sich Thomas abermals in Vergleichen mit der nordamerikanischen und europäischen Clubkultur. Der Candomblé basiere, wie ein House Club, geradezu architektonisch auf der Musik: Rhythmen dienen als tragende Elemente, als Säulen eines temporären sozialen Raums. (Wenn sie verstummen, ist alles vorbei.) Wiebke spricht von einem *Paradigmenwechsel*, dessen Wucht sie immer wieder erfaßt, wenn die erste Person in Trance fällt. Das hier war für sie auch erst die vierte Candomblé-Messe. Es gebe in der Stadt viele Leute, die so einer Zeremonie niemals beiwohnen würden.

Komisch, daß ich im Vorfeld ein Gefühl wie bei einer *Mutprobe* hatte, sagt Thomas, ich fühlte mich die ganze Zeit über sehr sicher. (Er hatte sich, vorsichtshalber, eine kleine Madonnenfigur in die Hosentasche gesteckt.) *Aber schade, daß außer den kolonialen Kostümen so gar keine synkretistischen Spuren zu sehen waren.* Thomas liebt an Kulturen gerade das Hybride. *Das Eine im Anderen zu meinen.* Dabei begann die Re-Afrikanisierung der brasilianischen Candomblé-Tempel bereits 1934. Von außen wurde ihnen 1967 der Status gemeinnütziger Einrichtungen zuerkannt, und seit 1977 sind die Zeremonien nicht mehr genehmigungspflichtig; sie werden auch nicht mehr polizeilich überwacht. Es besteht keine *Notwendigkeit* mehr, diese Zeichen zu verwenden, sagt Wiebke. *Ist Thomas vielleicht ein bißchen enttäuscht?*

*

**Thomas Meinecke**
*Lookalikes*
Roman, etwa 400 Seiten,
Suhrkamp — erscheint im September 2011

# S P E X  p r ä s e n t i e r t

## THE MASTER MUSICIANS OF JAJOUKA LED BY BACHIR ATTAR

30.06. Köln — Stadtgarten
01.07. Rudolstadt — Tanz & Folkfest (Jajouka Soundsystem)
02.07. Berlin — Haus der Kulturen der Welt
03.07. Rudolstadt — Tanz & Folkfest

Der Sufi-Trance der Master Musicians aus dem marokkanischen Jajouka hat ein ganz eigenes Timing. William S. Burroughs nannte sie eine 4000 Jahre alte Rock'n'Roll-Band. Der Legende nach saßen die Musiker einst um Brian Jones herum, während der eine Acht abschritt, um die psychedelischen Klänge der Combo einzufangen. Mysteriös. Nach zwanzig Jahren ist die Band nun wieder in Deutschland zu sehen.

## OPEN AIR PUCH

23.07. Puch

In Puch ist die Welt noch ein Dorf – eines aber, das seit über 20 Jahren einem kleinen, äußerst feinen Open Air seinen Namen gibt. Jeden Sommer lädt das Örtchen nahe München zu einem Festival in geradezu pittoresker Umgebung. Auf der Schweineweide zwischen Waldrand und Obstwiesen werden diesmal 13&God, Mutter, MEN, 1000 Robota u.a. zu sehen sein. www.puch-openair.de

## JA, PANIK

30.07. Babensham — Kuahgartn Festival
20.08.2011 Dresden — Sektor Evolution / La Pampa im Exil

Andreas Spechtl hat immer noch Spaß an Zitat-Cut-ups. Das vierte Ja, Panik-Album *DMD KIU LIDT* ist »so was von einflussstolz-eigenständig, dass man fast den alten Kalauer zitieren möchte, nach dem diese Platte mehr ist als die Summe ihrer Teile. Die Angst vor dem Einfluss der Alten wenden Ja, Panik ins Enthusiastische: ›All die Sänger in dir lärmen, es ist ein wahrlich großes Fest‹.« (Klaus Walter, Spex #332)

## STATION 17

15.07. Herzberg — Burg Herzberg-Festival
30.07. Großefehn — Omas Teich
12.08. Hamburg — MS Dockville

Station 17, die aus einer Wohngruppe in Hamburg Alsterdorf entstanden sind, gibt es nun schon seit gut 23 Jahren. Seither pflegt das Kollektiv immer wieder die interessantesten Kollaborationen – Stereo Total, Barbara Morgenstern, Michael Rother und viele andere sind bereits mit ihnen aufgetreten. Wer aber bei den Konzerten letzten Endes auf der Bühne erscheint, erfährt man immer erst vor Ort.

## ENSEMBLE KALEIDOSKOP XI – ein Polytop für Iannis Xenakis – zweitägige Konzertperformance

01.07. Berlin — Kammermusiksaal der Philharmonie
02.07. Berliner Stadtraum

Ursprünglich ein Kammerorchester, hat sich das Solistenensemble Kaleidoskop zu einer Künstlergruppe entwickelt, die vor allem mit ihren szenischen Produktionen für Aufsehen sorgt. Demnächst kann man sie Berlin bespielen sehen. Kaleidoskop werden sich für eine Konzert- und Performance-Serie zu Ehren des griechischen Komponisten und Architekten Iannis Xenakis auf öffentliche Plätze begeben und dort auftreten.

## KLANGBAD FESTIVAL

05.08. bis 07.08. Scheer

Die Klangbad-Crew um Faust-Mitglied Hans-Joachim Irmler kuratiert Jahr für Jahr ein Festival, das aus dem Angebot der Saison heraussticht. Wahrscheinlich ist derselbe Geist dafür verantwortlich, der schon das gleichnamige Label zu einer Institution werden ließ. Mit dabei sind diesmal Die Goldenen Zitronen, Wire, Red Snapper, Felix Kubin, Elektro Guzzi u.v.a. www.klangbadfestival.de

## DOWN BY THE RIVER FESTIVAL

23.07. Berlin — Kater

Als die Bar 25, Berlins Afterhour-freundlichster Abenteuerspielplatz, dichtgemacht wurde, fürchteten manche auch um das dort ansässige Down-by-the-River-Festival. In diesem Jahr wird die Spree-nahe Weird-Folk-Festivität an einem anderem Ort neu aufgelegt, mit Dagobert, Mary Ocher, Jeffrey Lewis And The Junkyard u.v.a. www.berlinsongs.com/downbytheriver

## ANDREAS DORAU

22.06. Köln — Studio 672 (c/o pop)
23.06. Bottrop — Schloss Beck, Never Never Neverland
24.06. Berlin — Panorama Bar
02.07. Hannover — Schauspielhaus
14.08. Hamburg — Dockville

Den meisten Popsongs geht es ja nicht anders als den Menschen, die sie machen – sie gehen den Weg alles Irdischen. Selten wurde diese universelle Wahrheit so naturwissenschaftlich präzise und schonungslos formuliert wie auf Andreas Doraus achtem Studioalbum *Todesmelodien*: »Selbst Korrupte, dumme Schweine: Alle werden Edelsteine«.

### HERSTELLERNACHWEISE MODESTRECKE

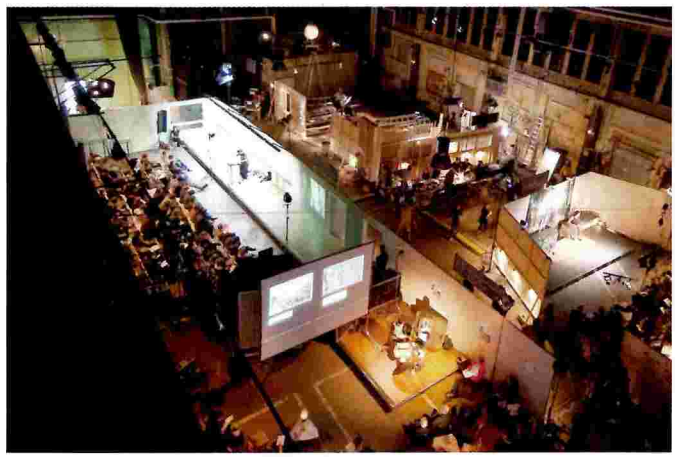
| | |
|---|---|
| BENCH | www.bench.co.uk |
| BURBERRY | www.burberry.com |
| BURLINGTON | www.burlington.de |
| CAMPER | www.camper.com |
| CARHARTT | www.carhartt-wip.com |
| CLOSED | www.closed.com |
| DAMIR DOMA | www.damirdoma.com |
| DRYKORN | www.drykorn.com |
| FOLKE | www.falke.de |
| FILIPPA K | www.filippa-k.com |
| FLORIS VAN BOMMEL | www.florisvanbommel.de |
| FOLK CLOTHING | www.folkclothing.com |
| FRED PERRY | www.fredperry.com |
| HERR VON EDEN | www.herrvoneden.com |
| HUGO BOSS | www.hugoboss.com |
| JIL SANDER | www.jilsander.com |
| KARL LAGERFELD | www.karllagerfeld.com |
| MIRIAM SCHAAF | www.miriamschaaf.com |
| PERSOL EYEWEAR | www.persol.com |
| REPLAY | www.replay.it |
| REEBOK | www.reebok.com |
| SISLEY | www.sisley.com |
| STONE ISLAND | www.stoneisland.com |

S P E X  p r ä s e n t i e r t e

# THREE NIGHTS OF THE LIVING DEAD

## *Die Untoten – Life Sciences & Pulp Fiction.* Kongress und Inszenierung

12.05. bis 14.05. Hamburg — Kampnagel



Das Wort *Death* stand hoch oben kopfstehend und spiegelverkehrt an eine düstere Wand der Halle projiziert – eine Arbeit der Künstlerin Agata Michowska. Man hatte den Tod quasi doppelt um sich selbst gedreht. Um nichts Geringeres als um die Grenzen der Vorstellung von menschlicher Existenz sollte es auf dem dreitätigen Kongress *Die Untoten – Life Siences & Pulp Fiction* gehen. Die Veranstalter wollten scheinbar gar nicht erst die Befürchtung aufkommen lassen, dass es sich hierbei um schnöden Frontalunterricht handeln könnte und hatten das Hamburger Kampnagel in vier Filmsets der *Untoten* verwandelt – in Labor, Krankenhaus, Friedhof und Kino. Zusätzlich konnten die Besucher mittels Empfänger und Kopfhörer auf sieben Kanälen – als *Radio der Untoten* bezeichnet – zwischen den parallel laufenden Veranstaltungen hin- und herzappen. Manchmal wisperte eine Gespensterstimme aus dem Kopfhörer »Pst, dreh dich mal um!«, und nebenan probte die Queer-Trash-Ikone Bruce LaBruce für seinen RAF-Gehirnkonservierungs-Streifen *Ulrikes Brain.*

Die Rahmenbedingungen passten also bestens zu dem, was dieser Kongress mit seinen über 50 Vorträgen, Präsentationen und Inszenierungen inhaltlich sein wollte: ein offener Diskurs aus experimenteller Wissenschaft, Theorie-Mash-up und medialer Performance, in dem man als Besucher zombiehaft-reizüberflutet herumtaumeln konnte. Dementsprechend multiperspektivisch war das Programm, das sich hier ganz nach den eigenen Interessen zusammensampeln ließ: Auf dem Friedhof etwa konnte man hören, wie der Politologe Georg Fülberth in der Erwerbslosigkeit das sozial *Untote* identifizierte oder der Psychologe Roberto Rotondo die schulmedizinische Definition des Hirntodes infrage stellte. Im Krankenhaus entfaltete Thomas Macho eine Kritik des Suizidalismus, einen Tag später sezierte dort die Künstlerin Zoe Laughlin unter einem Mikroskop Zehennägel, und im Kino berichtete Jae Rhim Lee von Pilzen, die daraufhin gezüchtet werden, Menschenkörper zu kompostieren. Zwischendurch machte sich eine TV-Gerichtsshow für die Menschenrechte der Zombies stark. Kurz: Es wucherte und verweste in alle Richtungen.

In popkultureller Hinsicht stand, wenig überraschend, die Denkfigur des Zombies im Zentrum. Im Kino mixte sich am Freitag der österreichische Filmwissenschaftler Drehli Robnik durch die Geschichte der Zombie-Repräsentationen in der Popmusik. Neben leicht Abseitigem, wie etwa Chuzpes Achtziger-Austro-New-Wave-Hit *Tote Körper tanzen anders,* wurde hier nicht uninteressant an Klassikern heruminterpretiert. Zwischendurch stellte Robnik verwundert fest, als selbsterklärter Feminist nur ein Sängerinnen-Beispiel (The Cranberries, *Zombie*) mitgebracht zu haben. The Clashs *London Calling* geriet Robnik zum Paradigma einer Postpunk-Apokalyptik zwischen Klimakatastrophe und Supergau; *Thriller* wiederum zur erstaunlich hellsichtigen Vorwegnahme der späteren Cyborg-Werdung Michael Jacksons, dessen Tanz im Video inmitten von *weißen Zombies* als geschickt inszenierte Rassismus-Kritik gelesen werden könne. So weit Robnik.

Über die Entwicklung des Zombiefilms seit Victor Halperins *White Zombie* (1932) plauderten dann am Samstagabend Filmwissenschaftler Marcus Stiglegger und Splatter-Regieveteran Jörg Buttgereit. Während Stiglegger den Zombie vor allem als politische Metapher für Kolonialismus-, Konsum- und Totalitarismuskritik interpretierte, sah man Buttgereit an, dass er – vor allem und immer noch – einfach einen Heidenspaß an rollenden Köpfen hat. In einem aber waren sich beide einig – und dies dürfte für den *Untoten*-Kongress eine gute Nachricht sein, der es in gewisser Weise ja auch selbst bewies: Der Zombie als Kulturphänomen ist längst in der Mitte der Gesellschaft angekommen.

Text — Liz Weidinger
Foto — Conny Winter

# R e a k t i o n e n !

Betr.:
**Duran Duran**

Dear Spex-Redaktion, Mann, wie ich Euch hasse. Ihr seid so verdammte Textbeamte. Nur Kopfgeburten. Ihr verbreitet tödliche Langeweile. Eure Mütter sind langweilig. Ihr tragt die Brille des Todes, der Zerstörung. Wie in Gottes Namen habt Ihr es angestellt, dass Duran Duran ihr drittes Album verleugnen? Geheuchelte Anerkennung, vergiftete Fragen. Ich verachte Euch!

Arne Siemeit per Mail — 19.04.11

Betr.:
**Männer**

VICE »Gehst du da wieder mit deiner ›postmodernen‹ Arbeitsweise ans Texten heran?«
SPECHTL »Ich glaub nicht, dass ich das Wort Postmoderne jemals in den Mund genommen hab. Außerdem: Ist die Postmoderne nicht eh auch schon wieder vorbei? Nur weil im Spex-Artikel was davon stand, reden mich jetzt alle darauf an.«
VICE »Apropos Spex: Du oder deine Band, ihr wart da jetzt in drei aufeinander folgenden Heften drinnen. Mit wem hast du dort geschlafen, um das zu schaffen?«
SPECHTL »Leider mit niemandem. Das sind ganz straighte, heterosexuelle Männer dort. Da geht gar nichts. Das Manifest hat ihnen vermutlich ganz gut gefallen, Spex springt scheinbar auf sowas an. Außerdem, glaub ich, waren die betagten Herrn dort ganz froh, dass sie wieder einmal die Vaterrolle übernehmen konnten, dass es etwas Junges gibt.«

Der Ja, Panik-Sänger Andreas Spechtl im Gespräch mit dem Vice Magazine

Betr.:
**Protest**

Meinen Song könnt ihr haben. Zwei Worte, schnell gesprochen: Fuck off! Was für ne olle Idee. Ich mach 'nen Protestsong, weil Spex dazu aufruft. Wie hohl? Wie Coca Cola? Schick mir den most fresh moment of your life – du Consumer-Depp. Protestsongs kommen aus der Lunge, weil ich schreien muss, weil's so Scheiße ist, weil's so dumm ist hier. Ja, hier! Kommt doch mal nach S. oder sonst wohin. Hier gibt es 'ne Menge Protest, wir haben auch geschrieen und viele haben Songsund Beats gemacht. Kids haben Videos produziert und geil gerappt. Protestsongs leben, aber nicht für'n Wettbewerb, sondern auf der Straße, improvisiert, Auge in Auge mit dem Dreck, dem Bullen oder der CDU. Ihr habt nichts verstanden. Da habt ihr ja lauter Straßenkämpfer im Ausschuss. Die schwafeln dir das Ohr ab. Lange Rede, kurzer Sinn. So viel Blabla. Wenn ihr Protestsongs hören wollt, kommt doch raus. Geht doch schottern. Die Scheiße ist doch überall am Kochen. Euren Facebook-Social-Network-Shit macht ihr mal lieber selber. Die echten Protestsongs kriegt ihr sowieso nicht zu hören. Was für eine bescheuerte Idee?! War's die Werbeagentur? Genauso klingt's. Flach und krank wie die FDP.

Barry auf www.spex.de — 19.04.11

Betr.:
**Protest II**

Nach den Auftritten Bob Dylans in Peking und Shanghai Anfang April war es wieder da, das Gespenst des politischen Pop. Für einen Moment wurde aufgeregt darüber gesprochen und geschrieben, welche Songs er gespielt habe und welche nicht. Ob er »The Times They Are A-Changin'« aus freien Stücken weggelassen habe oder nur, weil es die chinesische Führung verboten habe. Ob »All Along The Watchtower« dem verschleppten Künstler Ai Weiwei gegolten habe oder nicht. Und ob Dylan eine historische Chance ausgelassen habe, dem chinesischen Volk eine Botschaft von Frieden und Freiheit zu überbringen oder seine schiere Anwesenheit als Symbolfigur der amerikanischen Gegenkultur schon mehr als genug gewesen sei.

Stolz wurde auch über die Schlüsselrolle des tunesischen Rappers Hamada Ben Amor alias El Général für die Revolutionen in der arabischen Welt berichtet. Und die Popzeitschrift Spex fragt angesichts der laufenden Ereignisse in der Titelgeschichte ihrer soeben erschienenen Mai-Ausgabe nach der Gegenwart und Zukunft des Protestpop. Es gibt eine Sehnsucht nach politischem Pop. Und was auch immer man von politischem Pop halten mag, sicher ist, dass diese Sehnsucht derzeit ausnahmsweise einmal kein nostalgisches Gefühl ist, sondern mit der Gegenwart und ihren offenbaren Unzulänglichkeiten zu tun hat. (…)

Jens-Christian Rabe in der Süddeutschen Zeitung — 16.04.11

Betr.:
**Hungerlöhne in Kambodscha**

Liebe Spex,
vorab erst mal ein Lob für die aktuelle Ausgabe, mit der Ihr zielsicher meine eigene Interessenslage getroffen habt.

Nur ein Punkt ärgert mich: Im Special zu *30 Jahre AIDS* schreibt Ihr in einer Randbemerkung etwas, sinngemäß zitiert (Spex grad nicht zur Hand), »von kambodschanischen Teenagerhänden zu Hundelöhnen zusammengenähten T-Shirts«. Gerade nach dem kürzlich erschienenen Dossier zur Textil-Produktion für H&M in der ZEIT hätte ich von Euch schon ein bisschen mehr Differenzierung erwartet anstatt solcher Parolen, bei denen alle nur »ja, ganz schlimm das mit der Ausbeutung« denken können.

Denn wie ich in Kambodscha erleben konnte, ist das Bild vor Ort eben nicht so schwarz-weiß: Textilarbeiterinnen (es sind fast nur Frauen) verdienen zwar nur 60 Dollar am Tag, das ist aber immerhin das doppelte des durchschnittlichen Pro-Kopf-Einkommens in Kambodscha. Vor Ort sind Jobs in den Textilfabriken sehr gefragt. Sie bieten jungen Frauen, übrigens nicht zwingend nur solchen unter zwanzig, die Möglichkeit, auch ohne die oft fehlende Ausbildung Geld für ihre Familien zu verdienen. Hier schwingt, zumindest implizit, auch ein Empowerment-Gedanke mit, wenn die Textilarbeiterinnen so zu den Brotgewinnern ihrer Familien werden. Das wird auch in Projekten wie der Messenger Band www.messengerband.org deutlich, einer Gruppe von Textil- und Sex-Arbeiterinnen, die Songs über ihre Erfahrungen schreiben und öffentlich performen.

Gleichzeitig ist natürlich alles nicht so rosig: Textilarbeiterinnen werden ausgenutzt, haben wenig bis keine gewerkschaftlichen Rechte und stehen, wenn sie wie zum Beispiel während der »Wirt-

schaftskrise« ihre Arbeit verlieren, möglicherweise mit der einzigen Alternative Sex-Arbeit da (zumindest ist die Anzahl an Sex-Arbeiterinnen in Phnom Penh nach krisenmotivierten Entlassungen deutlich angestiegen). Und die Arbeitsbedingungen in den Fabriken sind auch nicht gerade optimal, zumal es an regelmäßigen Kontrollen fehlt (…). Aber mit so undifferenzierten, reflexartig anmutenden Kommentaren macht man sich es doch ein bisschen zu einfach. Wie wäre es denn zum Beispiel mit einem Text zur popkulturellen Aufarbeitung solcher globalisierten Abhängigkeitsverhältnisse wie das Beispiel der Protestlieder der Messenger Band (siehe oben)?

Mit herzlichen Grüßen,
Arnulf Köhncke per Mail — 14.04.11

Betr.:
**Relaunch**

Das Design dient weder dem Inhalt noch der Unterhaltung. Man eilt durch das Heft ohne durch gestalterische Raffinessen gestoppt zu werden. Muss ich leider sagen. Spontan wollte ich vom Abo abspringen, wenn die CD nicht wieder sehr gut gelungen wäre …

Morten Kravczuk auf facebook — 27.04.11

Frisch die @Spex aus dem Briefkasten geholt und geblendet von dem wunderbar neuen Layout gegen die Haustür gelaufen.

twitter.com/eskimo — 12.04.11

das neue visuelle gewand der spex ist seit dieser ausgabe kleinteiliger geworden (…) zur konsequenz hat das, dass die bildbausteine beispielsweise im interview mit robb young das geschriebene sehr schön ergänzen. eine annäherung an die klick- und verlinkungskultur im internet?

Mode-Bloggerin Blica auf
blicablica.blogspot.com — 19.04.11

**Erratum:**

Die Beiträge von Hartwig Vens und Kristof Schreuf im Protestsong-Special unserer letzten Ausgabe basierten auf Vorträgen, die sie im Februar auf einer vom Potsdamer Einstein Forum organisierten Tagung mit dem Titel *Protest Reloaded - Zur Wandlungsfähigkeit des Protestsongs* gehalten hatten.

*

LESERBRIEFE bitte per E-Mail an: **leserbriefe(at)spex.de**

Oder per POST an:
**Spex - Magazin für Popkultur**
**Köpenicker Straße 178**
**D - 10997 Berlin**

Promotion

# SMIRNOFF presents Sensation

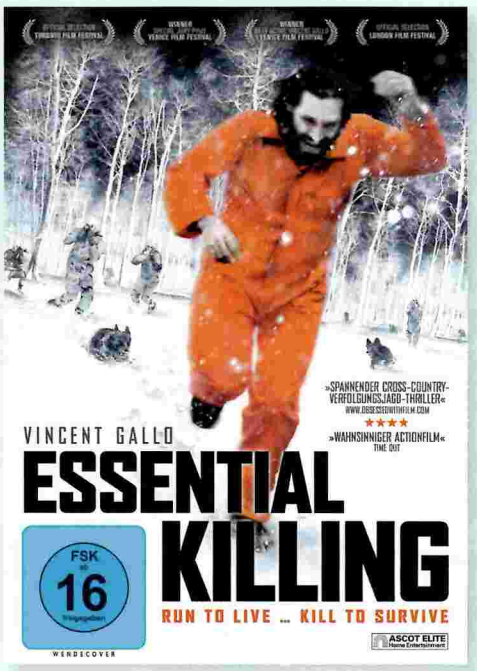
**Es ist Zeit für einen strahlend weißen Ausflug nach London: Am 13. August wird dort in der O2 Arena der spektakuläre Event *Smirnoff presents Sensation* stattfinden, die erste *Sensation* auf britischem Boden. Der Name *Sensation* steht seit 2000 für einzigartige Symbiosen aus Techno, atemberaubenden Licht- und Lasershows, aufwändigen Dekorationen und einem Gemeinschaftsgefühl in Weiß. Denn nicht nur die gesamte Location ist in Weiß gehalten, auch jeder Gast ist von Kopf bis Fuß weiß gekleidet. SMIRNOFF hat sich mit den *Sensation*-Machern zusammengetan, um in London unter dem Motto *Ocean of White* einen imposanten Einstand zu feiern. Neben professionellen Smirnoff-Bars wird es auch perfekt passende Sounds geben. Welche DJs auftreten werden, ist zwar noch streng geheim, aber garantiert sind Stars: Bislang heizten bei den *Sensation*-Events Namen wie Paul van Dyk, Felix Da Housecat oder David Guetta ein. Sei dabei, denn Smirnoff verlost eine Reise für dich und deine zwei besten Freunde, inklusive Flug, Vier-Sterne-Hotel, Shuttle-Service, VIP-Tickets zum Event und einer geführten London-Stadttour.**

**GEWINN DEIN TICKET HIER:**
**www.facebook.com/SmirnoffDeutschland**

SMIRNOFF PRESENTS SENSATION

# A b o — P r ä m i e n w a h l # 3 3 3

1 JAHR SPEX
6 HEFTE / 30 EURO *




**JERZY SKOLIMOWSKI**
***Essential Killing***

Ein Film der Extreme. Am Set gab es richtig viel Schnee, es war sehr kalt, dem Hauptdarsteller verschlug es glatt die Sprache. Indiekino-Enigma und Warp-Musiker Vincent Gallo, gewissermaßen typegecastet für diesen Wahnsinn des alten polnischen Regiehaudegens Jerzy Skolimowski, redet im ganzen Film so gut wie kein Wort und ist doch in beinahe jeder Einstellung präsent.

DVD, Polen / Norwegen / Irland / Ungarn
81 Min., Ascot Elite — 2010
—

**LADY GAGA**
***Born This Way***

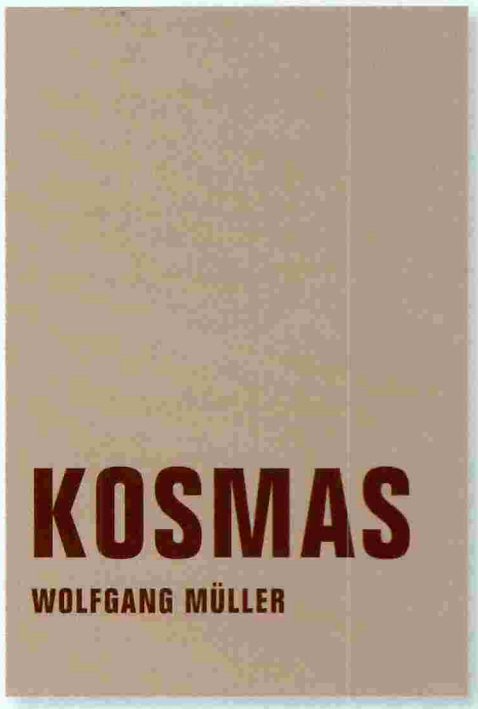
Vor zwei Jahren sprach Lady Gaga im Spex-Mode-Interview mit Jan Kedves von der »Rockgöttin, die ich in Zukunft sein werde«. Nach Eintreten dieser *self-fulfilling prophecy* und etwa 15 Millionen verkauften Alben spendieren wir nun ihren neuen Longplayer als Special Edition mit 6-Track-Bonus-CD, inklusive dem fast zehnminütigen *Scheiße*-Remix.

Doppel-CD,
Universal / Interscope — 2011
—

**ANDREAS DORAU**
***Todesmelodien***

»Todesmelodien«! »Größenwahn«! Wortgewaltige Titel, die Andreas Dorau, Prä-NDW-Wunderkind und einer der wichtigen deutschsprachigen Künstler, mit seinem neunten Album transportiert. Während er in diesem Jahr sein dreißigjähriges Dienstjubiläum begeht, singt Dorau in seiner einzigartigen Stimme von Gigantomanie und Quasi-Intellektualität.

CD,
Staatsakt / RTD — 2011
—



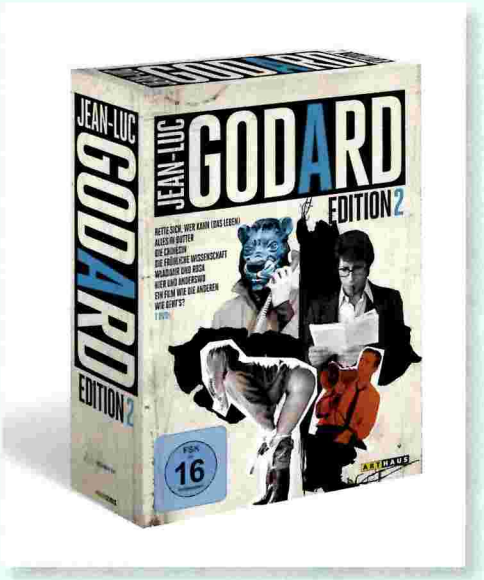

**WOLFGANG MÜLLER**
***Kosmas***

»Schon bei der ersten Zusammenkunft riet Prof. Dr. Sanusi Lamido seinem neuen Patienten, dem Klimaanlagenmillionär Alyosius Tong, endlich etwas Sinnvolles aus seinem Leben zu machen.« So beginnt die abstruse Kunstweltsatire aus der Hand des Künstlers, Musikers und Island-Auskenners Wolfgang Müller. Bebildert hat das Ganze kein Geringerer als Wolfgangs Bruder Max, seines Zeichens Kopf der wunderbaren Band Mutter.

Hardcover, 192 Seiten
mit Zeichnungen von Max Müller
Verbrecher Verlag — 2011
—

# A b o — P r ä m i e n w a h l # 3 3 3

## 2 JAHRE SPEX
## 12 HEFTE / 60 EURO **




**JEAN-LUC GODARD**
***Edition 2***

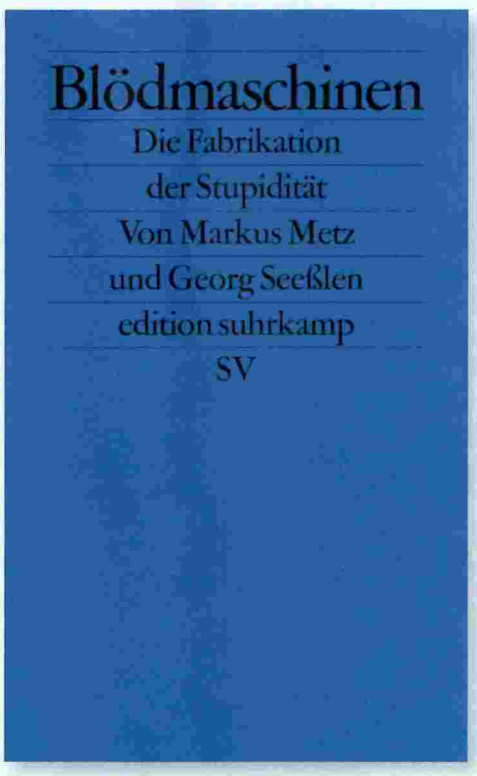
»Man kommt nicht allein auf das Neue«, schrieb Klaus Theweleit in Spex #332 über den Geist der Nouvelle Vague. Daher durfte auch die Godard-Edition Nummer 1 nicht lange allein im Regal stehen. Nach Godards zehn populärsten Werken folgen in dieser Box acht Filme aus den Jahren 1967 bis 1980, die ihr Augenmerk besonders auf das Politische legen: Von *La Chinoise* bis *Sauve qui peut (la vie)*.

7 DVDs, Kinowelt, Frankreich u.a. 1967-1980, Regie: Jean-Luc Godard, 678 Min.

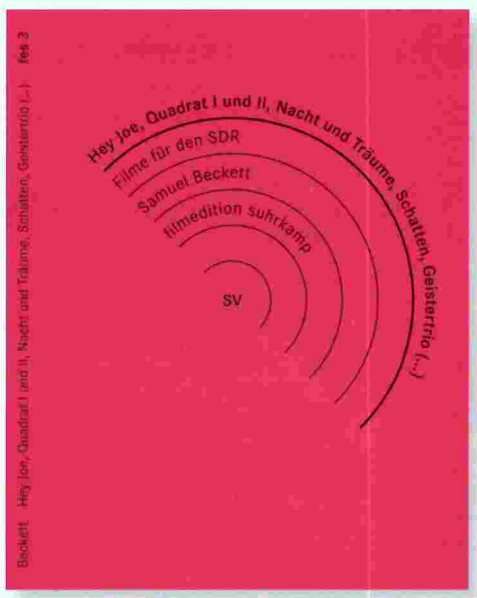
—

**DISKURSIVES EXPERIMENT-TV-PAKET**
**Buch: *Blöd-Maschinen* +**
**DVD: *Samuel Beckett***

Exklusiv zur Ausstellung *Experimentelles Fernsehen der 1960er und 70er Jahre* (siehe Text von Esther Buss in diesem Heft) schnüren wir eine Abo-Prämie, die das Mögliche und Unmögliche eines Mediums wiederspiegelt: die filmedititon-suhrkamp-DVD mit Samuel Becketts legendären TV-Filmen für den Süddeutschen Rundfunk sowie das neue Standardwerk von Markus Metz und Spex-Autor Georg Seeßlen.




&




*Blöd-Maschinen:*
*Die Fabrikation der Stupidität*
Hrsg. von Markus Metz und Georg Seeßlen. Broschur, 780 Seiten
Suhrkamp — 2011

*Samuel Beckett: He, Joe, Quadrat I und II, Nacht und Träume, Schatten (Geistertrio, Nur noch Gewölk, Not I), Was wo - Filme für den SDR*, 2 DVDs, Deutschland, 136 Min. filmedition-suhrkamp / absolut medien — 2008

—

* Inland 30 Euro / Ausland 42 Euro inkl. Porto und Mwst.

** Inland 60 Euro / Ausland 84 Euro inkl. Porto und Mwst.

www.spex.de/abo, abo(at)jfmedia.de,
Tel.: 030 - 69 59 72 32,
Fax: 030 - 69 59 72 40
(Mo.-Fr., 10-14 Uhr),

Jeder, der Spex abonniert, kann als Aboprämie – nur solange der Vorrat reicht – zwischen diesen Produkten wählen / weitere Prämien auf www.spex.de/abo

Sollte die gewünschte Prämie nicht mehr vorrätig sein, wird – auch nur solange der Vorrat reicht – eine andere verschickt. Ein Anspruch auf eine Prämie besteht jedoch nicht.

EIN JAHR SPEX
Jetzt auch als
Geschenk
www.spex.de/ab

# I m p r e s s u m

VERLAG
**piranha media GmbH**
Saarstraße 5 / II.
80797 München

HERAUSGEBER
**Alexander Lacher**
(Anschrift — siehe Verlag)

VERLAGSLEITUNG
**Petra Lengnick**
petra.lengnick(at)piranha-media.de
**Matthias Brestrich** (stellvertretend)
matthias.brestrich(at)piranha-media.de

REDAKTION
**Spex**
**Köpenicker Str. 178 / 179, 10997 Berlin**
**vorname.nachname(at)spex.de**
**www.spex.de**

CHEFREDAKTION
**Jan Kedves** (verantwortlich)
**Wibke Wetzker** (stellvertretend)

REDAKTION
Print — **Lutz Happel**
**Jan Kedves** (Textchef)
**Ralf Krämer**
**Anne Waak**
**Wibke Wetzker** (Chefin vom Dienst)
**Nadin Wildt** (Praktikantin)
Online — **Daniel Fersch**
Ressortleiter Mode — **Jörg Sauer**
Styling & Produktion
Modestrecke — **Alexandra Dietl**

ART DIRECTION
**Andreas Wesle,**
**Atelier Liska Wesle — Wien / Berlin**

GESTALTUNG
**Patrick Klose**
**Andreas Wesle**

LEKTORAT
**Ralf Chudoba**

AUTORINNEN und AUTOREN
dieser AUSGABE
**Tim Caspar Boehme**
**Esther Buss**
**Max Dax**
**Detlef Diederichsen**
**Diedrich Diederichsen**
**Phillip Ekardt**
**Jonathan Fischer**
**Björn Gottstein**
**Ulrich Gutmair**
**Sebastian Hammelehle**
**Thomas Hübener**
**Gregor Kessler**
**Holger Klein**
**Katrin Kruse**
**Nina Lacher**
**Michael Lutz**
**Aram Lintzel**
**Thomas Meinecke**
**Joseph Mitchell**
**Dominkus Müller**
**Tobi Müller**
**Kito Nedo**
**Oskar Piegsa**
**Kirsten Riesselmann**
**Barbara Schweizerhof**
**Georg Seeßlen**
**Jörg Sundermeier**
**Stephan Szillus**
**Christoph Twickel**
**Klaus Walter**
**Liz Weidinger**
**Carolin Weidner**
**Jenni Zylka**

FOTOGRAFINNEN und
FOTOGRAFEN dieser AUSGABE
**Lars Borges**
**Ronald Dick**
**Enrico Grunert**
**Kristin Loschert**
**Michaela Melián**
**Ingo Mittelstädt**
**Gianni Occhipinti**
**Claudia Rorarius**
**Oliver Schultz-Berndt**
**Daniel Sommer**
**Wolfgang Tillmans**
**Olaf Unverzart**
**Diane Vincent**

ANZEIGEN
**Jörg Sauer**
(Gesamtanzeigenleitung,
Anschrift — siehe Verlag)
Tel — 089 30 77 42 - 11
Fax — 089 30 77 42 - 33
**Martin Hossbach** (Heft - CD)
martin.hossbach(at)spex.de
**Thorsten Herte** (Event)
thorsten.herte(at)piranha-media.de
**Michaela Glanzer**
(Leitung Anzeigendisposition,
Anschrift — siehe Verlag)
Tel — 089 30 77 42 - 35

MARKETING & SALES
**Martin Grüter**
(Leitung, verantwortlich)
Tel — 0221 579 78 - 01
martin.grueter(at)piranha-media.de

ABONNEMENT-VERWALTUNG
**Joint Forces Media GmbH**
Köpenicker Str. 178 / 179
10997 Berlin
Tel — 030 69 59 72 30
Fax — 030 69 59 72 40
abo(at)jfmedia.de

DRUCK
**Dierichs Druck + Media**
GmbH & Co. KG
Frankfurter Str. 168
D - 34121 Kassel

VERTRIEB
**MZV Moderner Zeitschriften**
**Vertrieb GmbH**
Breslauerstr. 5
D - 85386 Eching
Tel — 089 319 06 - 0
Fax — 089 319 06 - 13

© 2011 SPEX / piranha media GmbH. Der Nachdruck unserer Artikel und Bilder – auch im Internet – ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Verlagshauses oder der Redaktion wieder. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Aufträge zur Erstellung von Fotos und Texten werden schriftlich erteilt. Erscheinungsweise — 6 Ausgaben pro Jahr.
Abonnement für 1 Jahr — Inland EURO 30,- / Ausland EURO 42,-; Abonnement für 2 Jahre — Inland EURO 60,- / Ausland EURO 84,-, jeweils inkl. Porto und MwSt.
Anzeigenschluss SPEX 09 + 10 / 2011 — 20.07.2011, EVT — 12.08.2011. Es gilt die Anzeigenpreisliste 2011.

MIT JUICE EXCLUSIVE CD / MAYBACH MUSIC GROUP / FLER VS. THE BEATS / CEE-LO GREEN / DOM KENNEDY / TYLER, THE CREATOR

OUT NO

MIT JUICE EXCLUSIVE CD Rasul WRITING COLOURS

JUICE N°137 EUROPAS HIPHOP MAGAZIN N° 1

*Für 5,00€ mit CD am Kiosk*

# Ahh...The Name Is Bootsy, Baby!

## SPEX vor 17 Jahren

»Sie tanzten um die Bombe in einer Art Fruchtbarkeits-
itual«, flüstert eine gesampelte Stimme. Als die schlitternd-
chluckenden Funks des Albums »Blasters Of The Uni-
erse« einsetzen, kann man seinen Beckenknochen dafür
s Feuer legen: Dieses Fruchtbarkeitsritual ist der wahre
-Funk. Hergestellt und überwacht von IHM selbst -
om Megabasstron-Magus, vom Herrn des Riff: Bootsy
nd seine New Rubber Band haben eine neue hüft-
rientierte Do-CD eingespielt, die an alte Großtaten
rinnert. Das ist nicht leicht dahingesagt, denn
Villiam »Bootsy« Collins spielte schon als Teenager
ei James Brown Baß. (Damals schrieb er, zusammen
it Brown, den unkaputtbaren Klassiker »Sex Ma-
hine«.) In den Siebzigern war Bootsy einer der
onzeptualisten des P-Funk-Universums, der
Verner Heisenberg des Space-Bass quasi. Bootsy
ntwickelte die erotischen Sensurround-Rhyth-
en und den Super-Nova-Nonsens der Gruppe
arliament. Nach dem Ende der P-Funk-Zivili-
ation spielte Bootsy in der ersten Rubber
and, nahm zahlreiche Solo-Alben auf und
ehört heute zu den Säulen des Black-Arc-
abels von Bill Laswell. Sein neues Al-
um »Blasters Of The Universe« klingt
ie eine Greatest-Hits-Zusammenstel-
ng, obwohl es keine ist. Greg Tates
unkalysen über George Clinton gelten
cher auch für Bootsy, Baby! »Wißt ihr,
eorge hat mich immer an ein Radio
innert. Ein Typ, der sich in jedermanns
ignale einschalten und sie auf seine
Vellenlänge übertragen konnte. (Es war)
n orgiastisch-demokratisches Konzept,
em Dancefloor nachgebildet, wo die
eute en masse grooven und nach ihrem
genen Beat ausfreaken können.«

CHRISTIAN STORMS

Zur Feier des Funks verlosen wir 20 Exemplare
r Doppel-CD »Blasters Of The Universe« von Bootsy &
e New Rubber Band. Dazu gibts noch 20 Bootsy-Poster für den P-Funk-Keller.
nsendungen an die Redaktionsadresse. Stichwort: »Body Slam«.

## SCHNELL & VERGÄNGLICH

* Rhythm'n'Bizness II! Auf einer Pressekonferenz kündigte c
Platin-Sänger **Michael Bolton** an, er werde Revision geg
ein Urteil einlegen, das ihn des Plagiats an einem Song d
Isley Brothers für schuldig befand. Bolton sagte, das Geric
war befangen, da die Geschworenen zur Hälfte Afr
Amerikaner gewesen seien.

* In den USA kursiert ein T-Shirt mit dem kompletten Text d
Abschiedsbriefs von **Kurt Cobain**. Die verantwortliche Firr
heißt »Grunge Enterprises«. Sie behauptet, der Wortlaut er
spreche dem echten Brief. Die Grungebeuter weigern sich ab
die Quelle zu nennen, aus der sie das Dokument erhielten. D
vollständige Text soll bislang nur der Polizei, dem Gericht
mediziner und Cobains Familie vorliegen.

* Nachdem die »Industrie« alle Gruppen unter Vertrag nimn
die nicht rechtzeitig auf die Bäume kommen, schlägt das klein
aber unbezwingbare Nürnberger Label **Musical Tragedi**
zurück. Die neue Single von **Cher** (»Hell On Wheels«) erschei
eben dort. Als Sägezahn-Split-Platte mit Kill Sybil.

* Achtung, Knallkopf! Das Magazin ›Weekly World New
meldet einen schrecklichen Unfall. Bei dem Schachturnier f
Nachwuchs-Großmeister in Moskau explodierte der Kopf d
Spielers **Nikolai Titov**. Titov überlegte gerade seinen nächste
Zug gegen Vladimir Dobrynin, als sein Kopf »wie ein Chin
Kracher« (Kommentar eines Augenzeugen) auseinanderflo
Nach Auskunft von russischen Medizinern litt Titov an ein
seltenen Krankheit namens »Hyper-Cerebral Electrosis« (HCE).

* Fillmore Jive (Slight Return)! Die Bill-Graham-Agentı
eröffnete zum dritten Mal das **Fillmore Auditorium** in Sa
Francisco. Nach der ersten Eröffnung im Jahr 1966 wich Gr
ham auf Auftrittsorte wie Fillmore West und Winterland au
1985 kehrte er zum alten Fillmore Auditorium zurück, das ab
1989 von einem Erdbeben zerstört wurde. Den dritten Versuc
startete ein Konzert mit American Music Club, Ry Cooder/Dav
Lindley und den Smashing Pumpkins. Der Ballsaal ist dekorie
mit alten Konzertpostern, psychedelische Licht-Shows b
schwören die Vergangenheit, und am Eingang steht wieder e
Waschzuber voller Red-Delicious-Äpfel, die es umsonst z
essen gibt.

* Ranters & Crowd Pleasers! **Courtney Love** wird nicht mel
das »America On-Line«-Computernetzwerk benutzen. Nachde
einige ihrer beleidigenden Statements über ihren Vater und de
Besitzer eines Plattengeschäfts in Seattle veröffentlicht wu
den, verabschiedete sich Courtney von den neuen Medien.

## Christian Storms über Bootsy Collins

»Sie tanzten um die Bombe in einer Art Fruchtbarkeitsritual«,
flüstert eine gesampelte Stimme. Als die schlitternd-schluckenden Funks des Albums
»Blasters Of The Universe« einsetzen, kann man seine Beckenknochen dafür ins Feuer legen:
Dieses Fruchtbarkeitsritual ist der wahre P-Funk. Hergestellt und überwacht
von IHM selbst – vom Megabasstron-Magus, vom Herrn des Riff: Bootsy und seine New Rubber
Band haben eine Do-CD eingespielt, die an alte Großtaten erinnert.

**Die nächste SPEX: ab dem 12. August am Kiosk**

# Wir wollen euren Mist nicht ausbaden

www.greenpeace.de

GREENPEACE

shop.replay.it
30 YEARS
REPLAY
1981|2011
ANNIVERSARY
REPLAY